Estudios de Platería

JESÚS RIVAS CARMONA (COORD.)



UNIVERSIDAD DE MURCIA
2015

ESTUDIOS DE PLATERÍA
SAN ELOY 2015

Jesús Rivas Carmona (Coord.)

ESTUDIOS DE PLATERÍA
SAN ELOY 2015

UNIVERSIDAD DE MURCIA
2015

Estudios de platería, San Eloy 2015/ Jesús Rivas Carmona (Coord.).- Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2015

620 p.
ISBN: 978-84-16551-11-8
1. Platería - Estudios y conferencias. 2. Orfebrería - Estudios y conferencias.
I. Rivas Carmona, Jesús. - II. Universidad de Murcia. Servicio de Publicaciones.
III. Título
739.1 (082.2)

1ª Edición, 2015

ISBN: 978-84-16551-11-8

Depósito Legal MU-1078-2015

Impreso en España - Printed in Spain

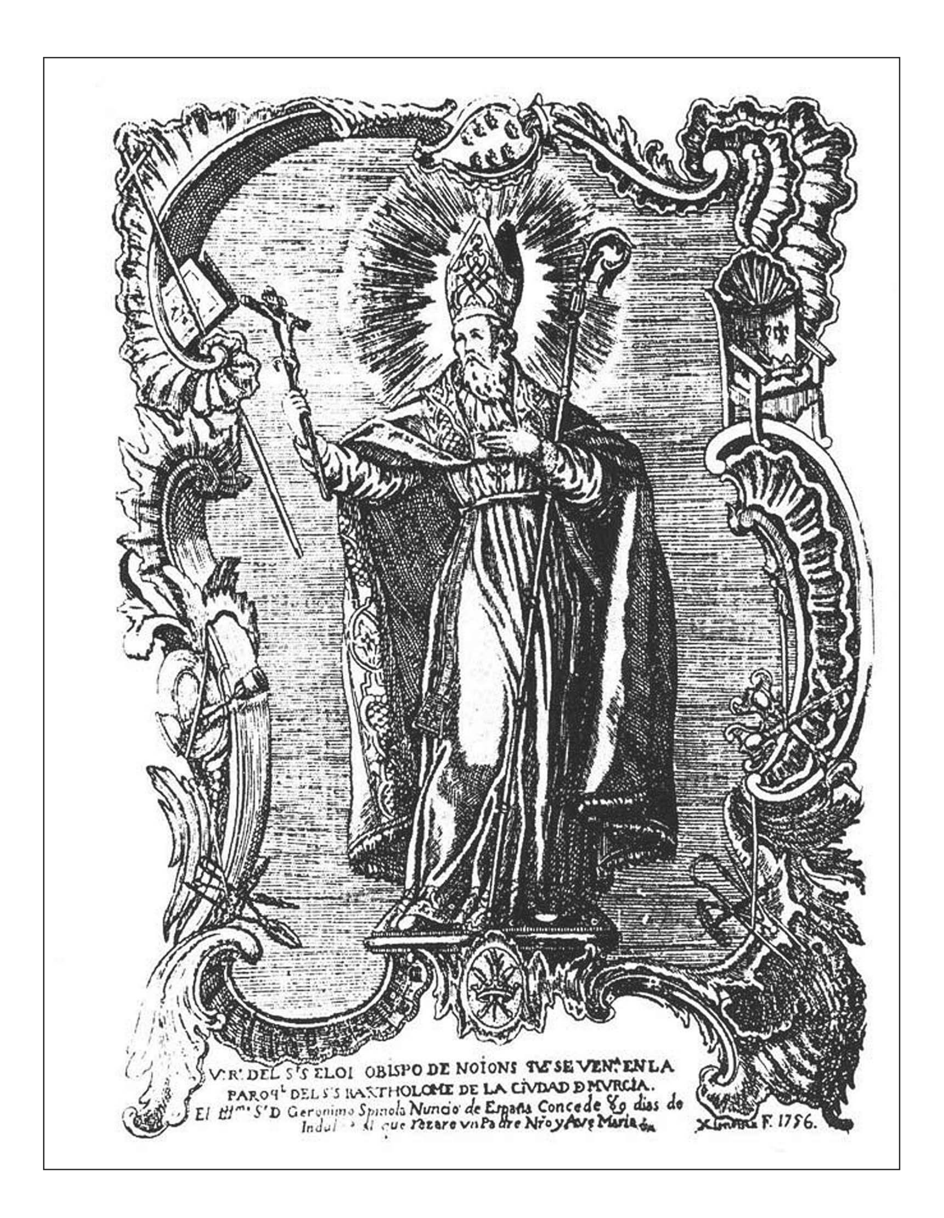
Imprime: Servicio de Publicaciones. Universidad de Murcia
Campus Universitario de Espinardo. 30100 MURCIA



A la Facultad de Letras de la Universidad de Murcia,
en su centenario

Índice

PRÓLOGO



Siguiendo la costumbre que lleva al Fiel Contraste de San Eloy a hacerse cargo del prólogo del libro *Estudios de Platería* al año siguiente de su nombramiento, en nombre del Museo de la Catedral de Murcia, en quien recayó ese honor en 2014, escribo, lleno de satisfacción, estas palabras en la que es sin duda una de las más interesantes y prestigiosas publicaciones de platería que cada año salen a luz.

No mucho tiempo atrás he vivido con entusiasmo estudiantil la fiesta de San Eloy en la Universidad de Murcia, participando ahora junto con mis compañeros del Museo de la Santa Iglesia Catedral, antiguos alumnos de sus aulas, de ese acontecimiento que ya tiene el lustre de las piezas de plata con empaque.

Como en una preciosa aleación, el aspecto religioso, académico y lúdico se funden en los actos de San Eloy, haciendo de ellos el material llamado a perdurar por largos años, y al que se le confiere el brillo con el pulido esmerado de quienes con tanto cariño preparan cada detalle.

El resplandor del metal trabajado con tesón tiene como recompensa suscitar la admiración. No es encanto pasajero el de los cursos, fiesta y publicaciones de San Eloy, sino llamada poderosa del buen hacer orfebre y el rigor que requiere un acontecimiento promovido por la Universidad.

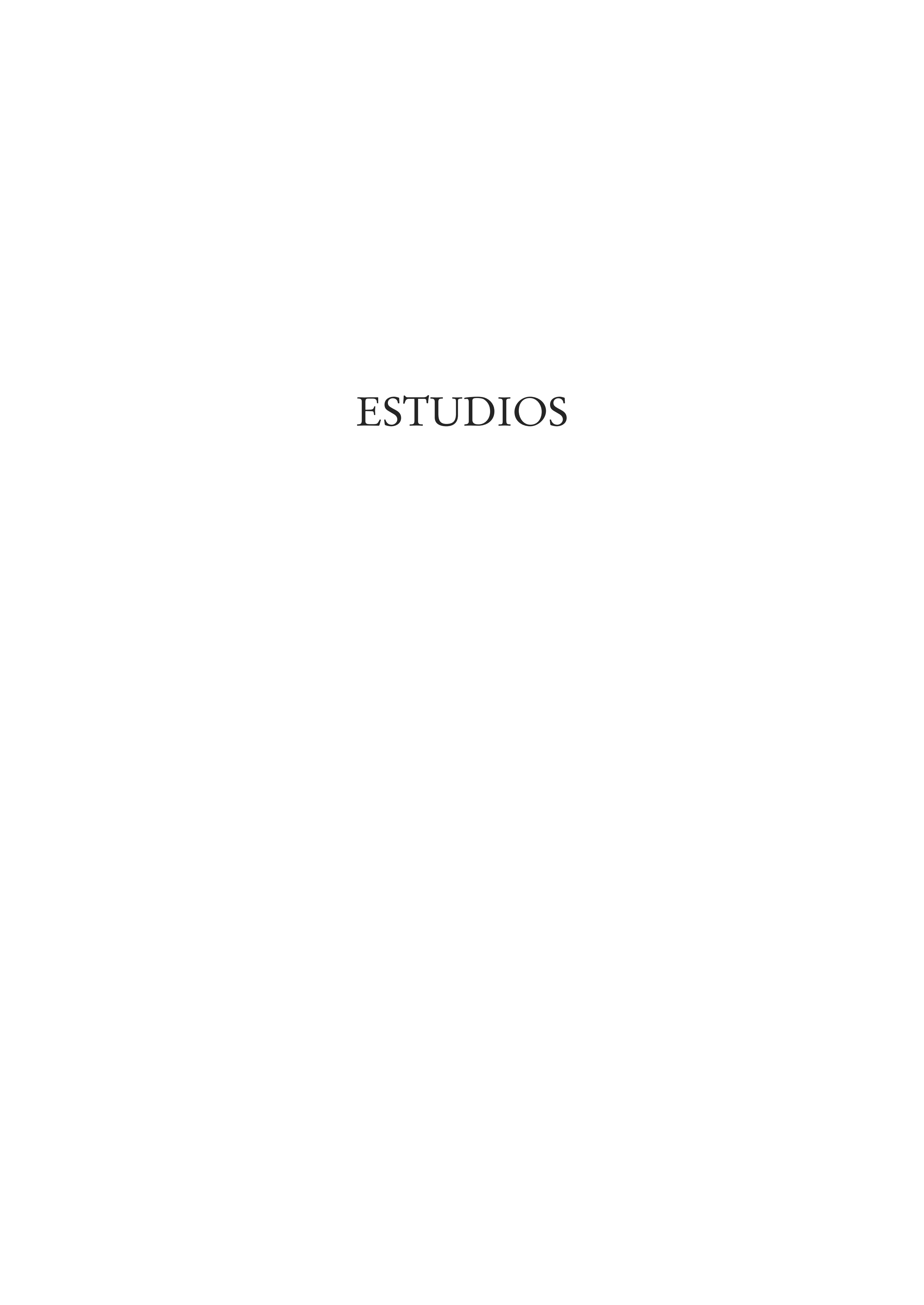
Estudios de Platería se convierte en el broche extraordinario de San Eloy, que fija la memoria de las investigaciones y trabajos de grandísimos especialistas, que se dan la mano bajo la coordinación de Don Jesús Rivas Carmona, alumbrando cada año una obra de singular importancia, referente ineludible para cuantos queremos profundizar en las artes suntuarias, la platería y la joyería. Cada estudio de sus volúmenes, de diversos ámbitos y procedencias, es una hermosa piedra que se engasta en la joya final, piedra tallada con cuidadoso esmero que además de brillar, confiere grandeza al resultado final.

El Museo de la Catedral de Murcia, depositario del tesoro catedralicio, conjunto extraordinario de obras singulares de platería religiosa, se siente orgulloso de formar parte de la familia de San Eloy. Cada uno de los miembros que lo componemos, alumnos de la Universidad de Murcia, hemos aprendido a la sombra de estos ricos cursos académicos. Los profesores en sus diversas disciplinas se han acercado a nuestras salas para profundizar en cada una de las piezas que constituyen el legado de la fe cristiana, generadora de cultura, en nuestra Ciudad y Región de Murcia. Son muchas las páginas de excelentes investigadores, en *Estudios de Platería*, que versan sobre diversos aspectos del ajuar litúrgico de nuestra Catedral, ayudándonos con sus trabajos a conocer mejor nuestro patrimonio eclesiástico para así amarlo y conservarlo mejor.

Estudios de Platería se convierte en un punto de encuentro donde belleza y verdad se tocan: la belleza de las obras artísticas llamadas a trascenderse a sí mismas y a elevar el espíritu humano, y la búsqueda de la verdad en la profundización histórica. La vocación de toda investigación científica de arrojar la luz de la razón sobre cualquier cuestión, se aúna, como no puede ser de otro modo, con la búsqueda que el espíritu humano hace de la belleza y el bien. Cada artículo de los copiosos volúmenes de *Estudios de Platería* hace hablar a multitud de obras de arte, nos cuenta su riqueza iconográfica, el mensaje de trascendencia que encierran, las inquietudes de comitentes y la labor de afanados artífices.

Se requiere por tanto felicitar a la Universidad de Murcia y a quienes año tras año hacen posible que este volumen llegue a nuestras manos; así como aplaudir la fiesta de San Eloy que ya constituye una rica tradición no sólo en la Universidad, sino en la Ciudad de Murcia.

Francisco José Alegría Ruiz
Director Técnico del Museo de la Catedral de Murcia



ESTUDIOS

Los ensayadores de la ciudad y real caja de Santiago de Guatemala 1530-1602*

JAVIER ABAD VIELA
Arquitecto

Todavía quedaba algún rescoldo de la rebelión de los cachiqueles de Sacatepéquez, cuando el primer fundidor y ensayador de Guatemala recibió a principios de 1532 la confirmación de su nombramiento con el título de "*Fundidor Real de la provincia de Guathemala*". Entre este año y el de 1570, se documentan tres plateros que ocupan sucesivamente el cargo. Sin embargo, desde la muerte del último de ellos, Cosme Román, y hasta 1602, aun existiendo varios indicios y siendo razonable proponer algún nombre, a día de hoy no he podido hallar en la documentación ningún platero etiquetado como fundidor o ensayador. Por el momento solo el marcaje de las obras puede proporcionar pistas significativas. En efecto, varios plateros activos durante esta centuria usaron marca personal: Cosme Román; Jorge de Mayorga (2 variantes)[1]; Lorenzo de Medina; Diego Montero; Andrés Marcuello (o Alonso de Monroy); Pedro de Bozarráez el Mozo; además de las marcas de dos plateros todavía anónimos, la primera, en un cáliz, fue publicada por C. Esteras en 1992, siendo encontrada de nuevo por mí sobre una cruz de altar; recientemente, he visto sobre dos obras distintas una nueva marca personal que no puedo atribuir de momento a

* La reciente aparición, entre los fondos de la Biblioteca de la Hispánic Society de Nueva York, de los libros segundo y tercero del cabildo de Santiago de Guatemala que se creían perdidos desde el siglo XIX, aportará sin duda nuevos datos, tanto a la historia del marcaje en la nueva provincia como a las biografías de los plateros de la ciudad en un periodo, el anterior a 1553, poco documentado en el Archivo General de Centroamérica (AGCA).

1 J. ABAD VIELA, "El platero Jorge de Mayorga, anteriormente conocido como Pero Xuárez de Mayorga", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2013*. Murcia, 2013, p. 19. En este trabajo presento fotografías de las marcas de ciudad y Quinto utilizadas durante el siglo XVI en Guatemala.

platero alguno, pero que tiene la particularidad única de estar acompañada en ambas ocasiones por las marcas de Quinto y ciudad que utilizó Cosme Román, pero no por la personal del ensayador[2]. Por otra parte, C. Esteras publicó en 1994 una nueva marca parcialmente frustra que ofrece dudas dependiendo de la lectura que se haga y que de momento mantengo apartada de mi recuento de marcas de platero[3].

Salvo la marca de Pedro de Bozarráez y las dos últimas anónimas, todas las demás aparecen en alguna ocasión junto a la del ensayador Cosme Román, tras cuya muerte se cambiaron los punzones que siempre utilizó. El punzón de ciudad (V1), fue prontamente sustituido por (V2); posteriormente, en fecha más imprecisa pero que estimo no lejana a 1585, la marca de Quinto Real (RC1) cambia a la que denomino (RC2). Ambas improntas seguían en vigor en 1594, pero resultan de aparición mucho más rara que sus predecesoras y, por ejemplo, nunca he visto (RC2) acompañada por una marca de platero. En el sistema de marcaje de la plata y oro establecido en Indias ya en fecha temprana, se exige por ley que las obras vengan señaladas con su nombre tanto por el platero como por el ensayador, pero esta norma no se respetó prácticamente nunca. De hecho, solo conozco dos marcas de ensayador sobre objetos labrados en la capital de Guatemala desde 1600 a la independencia, son las de Juan de Salazar (inédita) y Antonio de Castro, ambas en escasísimos ejemplares y nunca acompañadas por un segundo punzón personal. Por ello, la aparición sobre un mismo objeto de dos marcas de platero autoriza para afirmar que una de ellas es del ensayador. Lo anterior sucede solo con la segunda marca de Jorge de Mayorga, la de Lorenzo de Medina, y con la de Pedro de Bozarráez, qué, caso único, comparte marcaje con ambos.

En 1981, Josefina Alonso proporciona la clasificación de una escritura del legajo (A1.20) 809 en la que se etiqueta al platero Tomás de Villasanta (h.1538, +1606-1610) como ensayador y balanzario de la Real Caja[4], sin que hasta hoy se pueda poner fecha a su nombramiento. En el estado actual de la cuestión me debo limitar a proponer tentativamente a Jorge de Mayorga y a Lorenzo de Medina, como probables sucesores de Román y antecesores de Villasanta en el oficio.

Una Real Cédula, pregonada en Santiago de Guatemala a 3 de julio de 1585, dio origen a un sonoro pleito iniciado acto seguido por el cabildo "*por agravios, vejaciones y molestias*" contra la Real Audiencia, en el que hoy sabemos

2 Frente a un total de unos 40 plateros activos en Santiago de Guatemala durante el siglo XVI, estos ocho ejemplares conforman el porcentaje mayor de marcas personales durante una misma centuria entre los miembros del gremio. Desde 1600 a 1700 solo conozco una marca personal, inédita, que atribuyo al batihoja, platero y ensayador Juan de Salazar. En el siglo de oro de la platería guatemalteca (1700-1821), periodo durante el cual se encuentran alrededor de 120 plateros trabajando por cuenta propia en la ciudad, solo se conocen doce marcas seguras de platero.

3 C. ESTERAS MARTÍN, *La platería en el Reino de Guatemala. Siglos XVI-XIX*. Guatemala, 1994, p. 44, nº 1.

4 J. ALONSO DE RODRÍGUEZ, *El arte de la platería en la Capitanía General de Guatemala.* Vol. II. Guatemala, 1981, p. 269. Desgraciadamente, los legajos números 808 y 809 del escribano Pedro de Grijalva han desaparecido del Archivo General de Centro América (AGCA). En 1996 ya no se pudieron hallar.

que alcalde y regidores cometieron perjurio cuando por boca de su procurador Juan de Cuellar, afirman que la legislación fiscal se cumple a la perfección y que "nadie en esta provincia se atrevería a comprar, vender o labrar plata u oro, sin el requisito del Quinto". En ese preciso momento, la desaparición del marcaje en el continente se está acelerando, hasta casi extinguirse poco tiempo después durante más de 150 años. En enero de 1619, Juan de Salazar, para entonces ensayador de la Real Caja, se queja amargamente ante los oficiales reales de que hace más de un año que ningún platero le ha traído una obra para marcar.

Juan de Celada

Nacido hacia 1500 y llegado a la provincia de Guatemala en 1528, Juan de Celada es el primer maestro platero documentado como tal en territorio centroamericano, y también el primer fundidor, ensayador y marcador[5]. Fuentes y Guzmán, sin mencionar su condición de platero y fundidor, lo incorpora en el grupo de los "beneméritos conquistadores de la tierra"[6]. No podemos precisar durante cuánto tiempo tuvo el oficio, aunque en 1545 todavía era su poseedor y considero probable que lo mantuviera hasta su muerte que debió ocurrir en los primeros meses de 1553. En cualquier caso, consta que en 1554 ya había muerto.

Hidalgo con ejecutoria de nobleza, encomendero y terrateniente, en la probanza de su yerno Juan de Guevara, varios testigos afirman que fue conquistador de "*estas provincias*". Uno de ellos, Leonardo Gómez, sillero mestizo, recuerda incluso que su madre "*muger antigua en esta tierra*" (era indígena) le había referido "*que una vez bió herido al dicho Juan de Celada que benía de pelear en la pacificación de Aguacatlán que es en la serranía y estubo a la muerte de las dichas heridas*"[7].

Ayudado por sus inicialmente buenas relaciones con el adelantado Pedro de Alvarado y con sus sucesores, que necesitaban imperiosamente de sus conocimientos, Celada alcanzó a ser un hombre rico que poseyó importantes propiedades dentro y fuera de los límites de la ciudad y "*sustentava casa muy onrosamente y armas y cavallos*". Entre sus bienes he podido documentar milpas e ingenios en el distrito de Sacatepéquez, junto con minas o beneficios mineros en Huehuetenango. Celada obtuvo también las encomiendas de "*Aguacatlán y Chiquimula*", pueblos de indios considerados grandes y productivos, sobre todo el último que le fue encomendado en 1530. Precisamente a principios de este año tuvo lugar el famoso incidente entre

---

5 Pedro de Bozarráez el Viejo estuvo en la conquista de la región desde 1523 y, probablemente, en la fundación de la ciudad en 1524, pero -aunque pudo serlo- nunca lo he podido documentar como platero. Otro conquistador, padre de platero y quizás él mismo también platero, Juan Fernández de Nájera el Viejo, pese a moverse entre Nueva España y Guatemala, no se estableció definitivamente en Santiago de los Caballeros hasta 1538. Por otra parte, no podemos asegurar que el maestro platero que renunció al oficio de ensayador en 1553 sea la misma persona que el conquistador Francisco de Espinosa que figura entre los fundadores y primeros pobladores de la ciudad.

6 F.A. de FUENTES Y GUZMÁN. *Recordación Florida*. Libro III, capítulo VII.

7 Archivo General de Indias (AGI). Guatemala, 115, N.47. IMS de Juan de Guevara, fechas extremas 1595-1599.

Celada y Alvarado recordado por varios testigos años después, durante el juicio de residencia del adelantado. Tiempo después sus relaciones con Alvarado parecen haberse enfriado, Celada sufrió el intento por parte del adelantado de ser desposeído de parte de la encomienda de Chiquimula, iniciándose entonces un sonado pleito ante la Real Audiencia que el sevillano acabaría ganando: tras su muerte, su hijo Cristóbal de Celada recibió confirmación de la encomienda en 1554 y en 1599 seguía gozándola. El fundidor poseyó esclavos africanos y "*de la tierra*", muchos de los cuales recibieron su apellido. Las casas de su morada en la capital, descritas en 1595 por Francisca de Estrada, viuda del secretario Diego de Robledo, como "*una de las principales casas de esta ciudad*"[8], fueron colindantes con las de Bernal Díaz del Castillo, ocupando parte del solar donde durante la siguiente centuria se erigió el Convento de Santa Teresa[9].

Celada había nacido en Sevilla, collación de San Vicente, hacia 1500, hijo de Cristóbal Jerónimo y de María Hernández. Todavía en España, contrajo matrimonio con la también sevillana Leonor de Quijada. Tras enviudar, contrajo un segundo matrimonio en Guatemala, antes de 1540, con María Rodríguez de Chinchilla, hija del encomendero Francisco Rodríguez (de Chinchilla), con la que tuvo al menos tres hijos que le sobrevivieron: Fray Juan, Cristóbal y Leonor de Celada[10]. La esposa figura en una relación de vecinos de la ciudad compuesta a finales de 1588, en la que es identificada como "*La viuda de Juan de Celada*"[11]. Como ya he avanzado, el sevillano murió probablemente en 1553. La última noticia que tenemos del platero en vida es de octubre de 1552 y a mediados de 1554 ya había fallecido, como demuestra que su encomienda fuese confirmada en aquel año a su hijo por el presidente de la Audiencia, licenciado Alonso López Cerrato. Por expreso deseo de Celada, sus herederos donaron al obispo Francisco Marroquín una milpa en Jocotenango, cuyas rentas destinó el prelado al sostenimiento del recién fundado Colegio de Santo Tomás, embrión de la futura Universidad de Guatemala[12].

Celada siempre figuró entre la élite social y en el núcleo dirigente de Santiago de los Caballeros; en muchos aspectos, la vida que llevó parece más de un alto funcionario que de un platero, oficio con el que sin embargo se le identifica, junto al de fundidor, en numerosas ocasiones, pese a que considero poco probable que

8 Ibídem nota 7.

9 AGCA. A1.20 L.1247 f. 132v. Protocolo del escribano Alonso Rodríguez. Escritura de registro de censo firmada en 1628, sobre un censo de formalizado por el escribano Juan de Guevara en 1565.

10 AGCA. A1.20 L.1490 f. 250. Protocolo del escribano Alonso Martínez de Peralta.

Fray Juan de Celada profesó en 1577 en el monasterio de San Francisco, muriendo en 1605 (AGCA. A1.20 L.1490 f. 250. Protocolo del escribano Alonso Martínez de Peralta). Leonor fue casada en 1558 con el escribano público y del cabildo Juan de Guevara, a la edad de "*once o doce años*" (Ibídem nota 5), muriendo entre 1618 y 1620 con cerca de ochenta años de edad. Cristóbal casó con Magdalena Enríquez de Salvatierra, descendiente de conquistadores. Ambos hermanos tuvieron descendencia.

11 AGI. Guatemala, 57. María Rodríguez de Chinchilla, hija del encomendero Francisco Rodríguez de Chinchilla, era unos veinte o veinticinco años más joven que su marido.

12 C. SÁENZ DE SANTAMARÍA. *El licenciado don Francisco Marroquín primer obispo de Guatemala (1499-1563)*. Madrid 1964, p. 104. Jocotenango es un pueblo "*de indios*" situado al noroeste de Santiago de los Caballeros limítrofe con la ciudad.

labrara plata u oro mientras vivió en Guatemala. Por diversos motivos, entre 1530 y 1540, el sevillano es mencionado o aparece personalmente dando testimonio, en los autos del juicio de residencia de Pedro de Alvarado.

1527 En 30 de diciembre, Juan de Celada recibe la licencia de paso a Indias[13], para donde viaja empotrado entre el numeroso séquito del recién nombrado tesorero de la provincia de Nicaragua, Diego de la Tobilla[14].

1530 Francisco de Orduña, a quién el año anterior la Audiencia de México había nombrado juez de residencia y capitán general de la provincia de Guatemala, encarga a Celada la entrega en la Real Audiencia de México de los resultados de las pesquisas realizadas en la residencia de Pedro de Alvarado. No está claro si Celada realizó el viaje obligado por dicho encargo o por asuntos propios, de cualquier manera no lo completó. Años después (23 de enero de 1537), Gonzalo de Ovalle, entonces alcalde ordinario de Santiago de Guatemala, declaró haber oído decir "*que* [en] *la residencia secreta que Francisco de Horduña tomó por mandado de la Audiencia Real* [de México], *hizo cierta pesquisa secreta contra el dicho Adelantado Pedro de Alvarado, y que cerrada y sellada, la dio a un Juan de Celada, fundidor, para que la llevase a la Audiencia Real, y que oyó este testigo decir que, en el despoblado que hay entre Soconusco y Tehuantepeque, había topado el dicho Adelantado al dicho Juan de Celada y que le tomó la dicha pesquisa y otras muchas cartas, y que la volvió a esta ciudad, y que al dicho Juan de Celada también*"[15]. Estos sucesos debieron ocurrir durante el primer trimestre de 1530, quizás febrero o marzo; en abril Alvarado ya se encontraba de nuevo en la capital.

1531 Los cabildos de Santiago, San Salvador, San Miguel y San Cristóbal suplican a Su Majestad que se provea como ensayador de oro a Juan de Celada, platero. En la respuesta se resuelve "*que si al gobernador e oficiales pareciere que este Juan de Celada es persona ábil e suficiente para este oficio le dexen usar dél entretanto e hasta que S. M. provea otra cosa*"[16].

1532 Por Real Cédula dada en Medina del Campo a 7 de enero y dirigida al gobernador y oficiales reales de Guatemala, se ordena que den el oficio de ensayador a Juan de Celada[17].

---

13 AGI. Pasajeros, L.1, E.3507.

14 AGI. Contratación, 5536, L.2, F.76 (I).

15 AGI. Justicia, 295, N.1, R.1, ff. 77v-78. La trascripción es de J. MARTÍN BLASCO y figura en J.M. VALLEJO GARCÍA-HEVIA, *Juicio a un Conquistador. Pedro de Alvarado*. Madrid, 2008, tomo II, p. 700. Esta caudalosa obra contiene, amén de otros juicios y residencias, la trascripción completa de la residencia tomada al adelantado y a su hermano Jorge entre 1536 y 1538, cuyos trámites se prolongaron hasta 1541.

16 B. TORRES y otros, *Cartas de cabildos hispanoamericanos. Audiencia de Guatemala*. Vol. I. Sevilla, 1984, p. 8.

17 AGI. Guatemala, 393, L.1, f. 27r y v.

1536 En 5 de agosto, obtiene licencia de paso a Indias Leonor de Quijada, mujer del "*fundidor*" de Guatemala, hija de Cristóbal de Carvajal e Isabel de Quijada. Es vecina de Sevilla, en la collación de San Vicente. Viaja con su madre Isabel y con su hermano, el licenciado Juan de Carvajal[18].

1537 En su declaración de 21 de febrero en los autos del juicio de residencia de don Pedro de Alvarado, el fundidor Juan de Celada "*dijo que puede haber seis años o siete, poco más o menos* [son siete], *que yéndose este testigo a la ciudad de México, Francisco de Horduña, juez de residencia que a la sazón era en esta gobernación, le dio a este testigo dos pesquisas cerradas y selladas para que las llevase a México y las diese en la Audiencia Real de México, y que este testigo llevaba las dos pesquisas y dejó conocimiento* [recibo] *por ellas al dicho Francisco de Horduña, que llegando de la otra parte de Soconusco tres leguas, poco más o menos, encontró allí al Adelantado don Pedro de Alvarado, que hizo volver a este testigo a esta ciudad contra su voluntad, y que este testigo trajo las dichas pesquisas y las tornó a dar al dicho Francisco de Orduña, y que el dicho Adelantado no se las tomó*"[19].

1540 A 5 de mayo, el cabildo municipal de Santiago de Guatemala, señaló a Juan de Celada como encargado de recoger las fianzas que debían entregar los plateros que quisieran abrir tienda pública en la ciudad. La orden se repitió en 30 de enero de 1545[20].

A principios de julio de este mismo año, en los autos de la segunda residencia del adelantado, Juan de Chaves, regidor de la ciudad, declara: "*don Pedro de Alvarado compro al licenciado Alonso Maldonado ciertos caballos, no se acuerda cuántos eran,* ***pero que sabe que si fueran de otro no valdrían la mitad de lo que por ellos dieron****, y que sabe que* ***la cuantía que por ellos le dio se la pagaron en plata en casa de Juan de Celada*** (…)." Otro testigo refiere que el pago se hizo "***en plata, en la fundición***", y un tercero sabe que los pesos de oro se cobraron "***de Juan de Celada, que tenía plata del dicho*** [Alvarado]"[21]. Estos sucesos, que sitúan al platero en la práctica de su oficio de fundidor, debieron ocurrir en 1537 o, como pronto, a finales del año anterior.

18 AGI. Pasajeros, L.2, E.2616.

No he podido hallar en la documentación noticias posteriores de estos pasajeros en Guatemala y Juan de Celada contrajo un segundo matrimonio antes de 1540. En estas condiciones se puede aventurar que Leonor de Quijada muriese apenas llegada al continente, o incluso en el mar, por enfermedad o a causa de un naufragio. Fundidor y ensayador de la Real Caja fueron oficios inseparables en las ciudades en las que no existía Casa de la Moneda. En realidad, durante mucho tiempo en el territorio de la Audiencia de Guatemala fueron términos usados indistintamente para identificar el mismo oficio.

19 J.M. VALLEJO GARCÍA-HEVIA, ob. cit., tomo II, p. 734.

20 Fray Antonio de REMESAL, *Historia General de las Indias Occidentales* (…). Madrid, 1619. Edición de C. SÁENZ DE SANTAMARÍA para la Biblioteca de Autores Españoles. Madrid, 1964, p. 246.

21 J.M. VALLEJO GARCÍA-HEVIA, ob. cit., tomo II, pp. 935-937.

1544 A 5 de mayo, Juan de Celada se obliga a devolver, si es requerido para ello, los tributos satisfechos por los indios de la encomienda de Chiquimula, en caso de perder el pleito que por la tal encomienda mantenía con el difunto adelantado Pedro de Alvarado[22]. La encomienda "*por dos vidas*" le había sido concedida por Real Cédula llegada a Guatemala en 1539 y endosada por el alcalde ordinario Juan Pérez de Ardón. Sin embargo, Juan de Guevara, que poseyó un traslado de la concesión real, afirma que la merced fue recibida en 1530 de manos del propio Alvarado, por lo que la Cédula de 1539 sería quizás la que contenía la imprescindible confirmación real. En esta década, Celada es mencionado en varias escrituras como propietario de diversos bienes inmuebles y de censos sobre propiedades ajenas[23].

1548 En 28 de noviembre, se dicta ejecutoria sobre las sentencias del pleito entre Juan de Celada, vecino de Guatemala, y el procurador Francisco de Ávila residente en Torrelaguna, Madrid[24]. El primero reclamó la devolución de setenta **pesos de oro** (927,5 reales de plata) que Celada había pagado por ciertas gestiones que Ávila debía haber llevado a cabo y no hizo. Si no hay error en la ejecutoria o en su trascripción, los jueces obligan al procurador a devolver a Celada setenta **ducados de Castilla** (aproximadamente 772 reales de plata)[25].

1549 Celada aparece de nuevo en Santiago de Guatemala firmando como testigo del otorgamiento de poderes por parte de doña María Hurtado de Arbieto, viuda del veedor de fundiciones Hernando de Ugarte de Ayala[26].

1552 A 17 de octubre, actuando como tutor y curador de los menores hijos de Yumar (*sic*) de Bobadilla, Celada concertó un préstamo censitario sobre unas tenerías contiguas a la ciudad y con la garantía adicional de dos esclavos negros, todo ello propiedad del zapatero Alonso de Contreras. El principal sería de cien pesos de oro de minas y los intereses anuales de diez. En la misma escritura se informa de que Juan de Celada era también propietario de unos solares junto a la tenería[27].

---

22 AGCA. A1.20 L.732 f. 40. Protocolo del escribano Juan León.

23 Ver, por ejemplo, AGCA. A1.20 L.733 ff. 132v-140v. Protocolo del escribano Juan León.

24 AGI. Patronato, 279, N.6, R.92.

Las gestiones encargadas tenían como finalidad promover en la corte las pretensiones de Celada, éstas se centraban en acumular al suyo el oficio de ensayador de las Reales Cajas que se instauraran en las nuevas islas y tierras a "*poniente de la Mar del Sur*" que iba a conquistar el adelantado. Si Alvarado hubiese perseverado en sus pretensiones es posible que descubriera Australia. Sin embargo, estalló el conflicto entre Pizarro y Almagro en Perú, y Alvarado prefirió pájaro en mano antes que ciento volando. El cargo, finalmente inútil y meramente nominal, fue proveído a Francisco de los Cobos.

25 El peso de oro de minas era una unidad de cuenta sin existencia física real como moneda, su valor era de 450 maravedíes que hacían 13 reales y un cuartillo; por su parte, el ducado de Castilla, para entonces también una unidad de cuenta, valía 375 maravedíes que equivalían a 11 reales y 1 maravedí.

26 AGI. Guatemala, 110, N.57.

27 AGCA. A1.20 L.733 f. 193. Protocolo del escribano Antón García.

1554 En la revisión de las encomiendas de 1554, Cristóbal de Celada aparece como sucesor de su padre Juan de Celada, ya difunto, en las encomiendas de Aguacatlán y Chiquimula[28].

1555 En escritura pasada en 2 de enero, el mercader Melchor Pérez otorga carta de pago por 200 pesos de oro a "*María Rodríguez* [de Chinchilla], *viuda de Juan de Celada*"[29].

Francisco de Espinosa

Aunque fue nombrado ensayador de la ciudad por el cabildo municipal -y por ello hemos de pensar que fue platero-, Francisco de Espinosa ha resultado un personaje de carácter extraordinariamente elusivo tanto personal como profesionalmente. A pesar de haber encontrado abundante documentación inédita sobre numerosos plateros activos en Guatemala durante el siglo XVI, no he podido encontrar huella alguna de cualquier actividad profesional de Espinosa, salvo la referencia anotada en el Libro Becerro del cabildo municipal en 1553 publicada en su día por Josefina Alonso[30].

Sin embargo, en la IMS de Juan Merino, platero, teniente de alcalde mayor, defensor de naturales y regidor de la villa de la Trinidad de Sonsonate (que todos estos oficios tuvo), fechada el 12 de enero 1563, los testigos informan de que éste estaba casado con "*mujer de bien, española, hija de honrados padres*" y que tenía una hija de su matrimonio; incluso los testimonios de dos de ellos, el factor y veedor Francisco de Ovalle, y el regidor de la ciudad Alonso Gutiérrez de Monzón, ofrecen sustanciales precisiones. El primero afirma en su deposición que Merino está "*casado con hija legítima de Francisco de Espinosa y de María de Treviño*", la boda había tenido lugar "*tiempo de seis años poco más o menos*". Significativo es también el testimonio de Gutiérrez de Monzón, cuando afirma que Merino tiene en su casa a su familia "*y a su suegra*" a la que cuida y atiende como hombre de bien. Esta noticia prueba que Espinosa había muerto entre septiembre de 1553, momento de su renuncia al oficio de ensayador, y el mes de enero de 1563 en el que se fecha la declaración del regidor[31]. Los descendientes de Espinosa y de Merino pertenecieron a la elite social criolla de Guatemala durante 250 años. La hija del fundidor y mujer de Juan Merino llevaba el mismo nombre de su madre: María de Treviño, sin embargo, tanto la hija de ambos como sus nietas presentes en la documentación se apellidaron Espinosa[32].

28 AGCA. A3.16 L.2797 f. 11.

29 AGCA. A1.20 L.1489 f. 40. Protocolo del escribano Antón García.

30 J. ALONSO DE RODRÍGUEZ, ob. cit., vol. II.

31 AGI. Guatemala, 111, N.27.

32 AGCA. A.20 L.1417 f. 300. Protocolo del escribano Francisco Vallejo. Escritura firmada ante el escribano el 19 de septiembre de 1616 en la que el yerno de María de Treviño y Juan Merino, Juan Bautista de Melgar, afirma que su suegra había vivido con ellos durante "*cuatro o cinco años*".

Entre los conquistadores y primeros pobladores de Santiago de Guatemala, avecindados en la ciudad antes de 1528, figura un Francisco de Espinosa. No sabemos si se trata de la misma persona pero ello sería perfectamente posible[33]. Por otra parte, entre los que por el año de 1538 pasaron a Guatemala, embarcados en la armada de Pedro de Alvarado, figura también un pasajero identificado con el mismo nombre y apellido[34].

El segundo ensayador y marcador documentado de la ciudad tras Juan de Celada ocupó el oficio durante poco tiempo, apenas unos meses. El sevillano murió entre 1552 y 1553, lo que significa que si no había abandonado previamente el oficio, el tiempo de posesión de Espinosa debió ser mínimo. Según las actas del cabildo municipal de Santiago de Guatemala de 13 de septiembre de 1553, el maestro Espinosa había renunciado al cargo, por lo que se nombró en su lugar al platero Cosme Román[35]. Desconozco el motivo último de tal renuncia, pero una Real Cédula de 5 de junio de 1552 establece que a partir del primero de enero de 1553, los derechos por fundición, ensaye y marcado del oro y de la plata que percibía el fundidor mayor de la provincia se ingresen directamente en la Real Caja[36]. Cabe pensar que tal orden debió reducir grandemente el interés por detentar el oficio.

Cosme Román García

Nacido en Salamanca hacia 1515, hijo de Pedro Román y de Marina García, vecinos de dicha ciudad. Cosme Román fue uno de los primeros maestros de platero avecindados en Santiago de Guatemala, ciudad a la que llegó a finales de 1538 o a comienzos del año siguiente[37]. Treinta años después, habiendo sobrevivido a la destrucción del primer emplazamiento de la ciudad sobre la falda del Volcán de Agua en la noche del 11 al 12 de septiembre de 1541, el platero afirma ser "*poblador antiguo*"[38].

En 1553, el salmantino fue nombrado por el cabildo municipal ensayador, fundidor y marcador "*de la plata y el oro*" de Santiago de Guatemala y su provincia, siendo el tercer platero documentado en ocupar el cargo, tras Juan de Celada y Francisco de Espinosa. Como la práctica totalidad de los plateros en el siglo XVI,

33 Fray Antonio de REMESAL, ob. cit., p. 112.

34 AGI. Contratación, 5536, L.5, F.332V (I).

35 AGCA. A1.1 L.11763 ff. 1-2.

36 AGCA. A1.23 L.1511 f. 181.

37 *Catálogo de pasajeros a Indias*. Imprenta editorial de la Gavidia. Sevilla, 1942. Vol. II, nº 4373, p. 261. También en AGI. Pasajeros, L.2, E.4374.

38 Titulándose como "poblador antiguo", Román reclama su incorporación a los vecinos de Guatemala pertenecientes a la segunda oleada de españoles peninsulares, anterior a 1541. Éstos, llegados en los últimos tiempos o inmediatamente después de la conquista, formaron una parte importante de la élite social de Santiago de Guatemala, como grupo bien caracterizado se les menciona frecuentemente junto a los conquistadores de primera época, con los que muy pronto establecieron relaciones y alianzas familiares. Aun así, estos nuevos vecinos eran en ocasiones motejados por los soldados de Cortés y Alvarado con el irónico apelativo de "*los gordos*".

Román se dedicó también al comercio y tuvo otras granjerías. Contrajo matrimonio, posiblemente ya en Indias, pero la identidad de su mujer permanece en el anonimato y tampoco he hallado en la documentación referencias a posibles descendientes. Debió alcanzar un inequívoco éxito profesional y económico puesto que, caso excepcional entre los plateros del reino, fundó una capellanía[39]. Tal acción fue quizás motivada por no haber tenido descendencia. La capellanía instituida por el platero continuaba en vigor en 1640, cuando presta a censo 2.100 tostones de a 4 reales a Pedro Ramírez Delgado, medico, sobre unas casas de su propiedad, cuyos intereses anuales se elevan a 105 tostones, el cinco por ciento legal[40]. Cosme Román García murió entre principios de 1569 y junio de 1570.

Román es el primer platero de la ciudad del que se conoce marca personal: una distintiva "R" mayúscula en el interior de una tarja de estilo gótico de la que no hemos encontrado variantes. Se trata de la primera marca conocida de un platero guatemalteco, además de ser la impronta personal de la que conocemos mayor número de ejemplares en la centuria. A día de hoy, entre nuestros datos figuran 30 objetos que la llevan, su propia abundancia y la seriedad con la que exigió a los plateros el cumplimiento de la ley hacen de Román la personalidad más decisiva para el conocimiento de la platería guatemalteca del siglo XVI. Durante toda la historia de la Guatemala española sólo en los casos de Miguel Guerra y Antonio de Ávila, ya a finales del siglo XVIII y principios del XIX, encontraremos un número mayor de obras marcadas con el punzón personal de un platero[41].

Aunque no existen pruebas, Román pudo abrir su punzón antes de septiembre de 1553, fecha de su nombramiento como ensayador, pero todas las obras que llevan su marca han de ser necesariamente fechadas antes de junio de 1570, fecha en la que ya había muerto. Junto a su marca personal aparecen exclusivamente las improntas del primer modelo de la venera (V1) como marca de ciudad, y la "*Real Corona*" (RC1) como señal del Quinto. A día de hoy, según mis datos, los plateros cuyas marcas aparecen junto a la de Román son: Jorge de Mayorga (1ª variante, en 5 ocasiones, 2ª variante en 2), Diego Montero (en 5 ocasiones), Andrés Marcuello (sobre 2 objetos) y Lorenzo de Medina (en 3 ocasiones).

Al igual que los demás ensayadores de Guatemala, quizás salvo Celada, hasta mediados del siglo XVIII, Román compatibilizó los oficios de platero y de ensayador de la Real Caja, sin que podamos discernir en que momento actúa como platero o como funcionario, salvo cuando sobre el objeto aparece la impronta personal de un segundo maestro.

39 Siglo y medio más tarde, en 1722, el platero Felipe Maldonado instituirá una capellanía de misas a favor de un hijo suyo sacerdote.

40 AGCA. A1.20 L.761 f. 27v. Protocolo del escribano Pedro Estrada.

La vivienda del ensayador estaba situada en la cuadra de "*las casas del cabildo*" y a sus espaldas, haciendo esquina con la calle que iba desde la plaza hasta la iglesia de La Merced, entonces conocida como "*calle de Mercaderes*".

41 La primera y acertada atribución de esta marca pertenece a Cristina Esteras y fue publicada en 1992.

1538 En 26 de febrero, Cosme Román recibe en Sevilla el permiso de paso a Indias. Dadas las fechas, es posible que embarcara en la conocida como "*Flota del Adelantado*", fletada por Pedro de Alvarado con el designio de disponer de pobladores para las nuevas tierras que pensaba descubrir desde Guatemala[42].

1543 El 22 de mayo, Cosme Román se identifica a sí mismo como platero "*estante*" (residente) en la ciudad de Santiago, lo que significa que para estas fechas todavía no había firmado la carta de vecindad pero ya se ocupaba en su oficio. La escritura es un poder de general de cobranzas otorgado a nombre del procurador García de Pineda[43].

1544 Mediante escritura que corrió a 26 de agosto, Francisco de Pernía, presbítero estante en la ciudad, vende a Cosme Román, platero, un esclavo indio "*de buena guerra y no de paz*" llamado Alonso por el precio de 41 pesos de oro de ley corriente de 22 quilates. El esclavo había sido marcado con "*el sello del Rey*"[44].

1553 El 13 de septiembre de este año, el cabildo municipal de Santiago lo designa marcador de la plata que se labrase en la ciudad. El nombramiento, que corre desde el día de la fecha, es por el término de un año y en el acto está presente el propio platero. Sin embargo, la comparativamente elevada cantidad de piezas que ostentan su marca junto a la de otros plateros, me permitió desde el primer momento conjeturar que debió ser marcador durante un periodo en cualquier caso, mucho mayor. La documentación hallada posteriormente confirmará este extremo: Cosme Román debió haber ocupado el puesto hasta su muerte[45].

1565 En la ciudad de Santiago de Guatemala a 11 de octubre, Luis Téllez, mercader a punto de salir de la ciudad, otorga poder a Cosme Román para diversos asuntos como cobranzas, demandas judiciales y representaciones ante el cabildo municipal[46].

1566 En la tercera sesión, celebrada el 23 de marzo, de la almoneda de los bienes que quedaron del difunto licenciado Cristóbal Rodríguez Andino, "*Se remataron en Cosme Román doscientas sesenta y seis cuentas de oro y un crucifijo del mismo metal sobre palo de madera que pesaron diez y nuebe*

42 Ibídem nota 37.

43 AGCA. A1.20 L.1490 f. 130. Legajo mixto. Entre los folios 125 y 154 se han encuadernado escrituras como ésta del escribano Juan Martínez de Soria.

44 AGCA. A1.20 L.733 f. 118. Protocolo del escribano Juan León.

45 AGCA. A1.1 L.1769 E.11763 f. 1.

46 AGCA. A1.20 L.733 f. 460. Protocolo del escribano Juan León.

pesos y tres tomines". El mayor postor pagó por el conjunto algo más de 22 pesos de oro, de cuyo valor había que descontar 5 reales de limpieza y aderezo de las piezas[47].

1568 El 8 de enero, junto con otros dos socios, Cosme Román, adquiere, una partida de cacao a la viuda de Francisco López. En esta fecha el salmantino seguía poseyendo el oficio de ensayador, puesto que en la escritura de contrato se le identifica como "*fundidor*", oficio inseparable del anterior y que hasta bien entrado el siglo XVII, será la manera generalmente preferida de referirse al ensayador[48].

El primero de mayo, en una escritura de alquiler de unas casas colindantes con las del escribano Juan de León y con las suyas, se menciona a Román como propietario actual de esos inmuebles[49].

Por segunda vez en este mismo año, los intervinientes en una escritura que corrió a 29 de noviembre, oficializando una compraventa de casas colindantes con las del platero, identifican en vida a Cosme Román con el título de "*fundidor*"[50].

1570 Aunque no he podido comprobar la referencia, un "*Cosme Román, fundidor*" habría intervenido en una escritura pasada este año ante el escribano[51].

En escritura de imposición de censo que pasó ante el escribano público a 20 de junio, ciertos bienes inmuebles grabados en la operación, que se describen como las casas de la morada del escribano Juan León de la Rúa, eran colindantes con "*las casas de la capellanía de Cosme Román, difunto*"[52].

A mediados de este año, el oficio de ensayador y fundidor de la Real Caja de Santiago de Guatemala pudiera estar ocupado, quizás interinamente, por Jorge de Mayorga[53].

1601 El platero y ensayador Tomás de Villasanta declara ser propietario de unas casas que "*tienen*" 2.116 tostones pertenecientes a la capellanía de Cosme Román, que aportan al capellán titular, Francisco González, una renta de 105 tostones anuales. Las casas estaban situadas en la zona de la ciudad preferida por los comerciantes, plateros y otros artesanos, para establecer

47 AGI. Contratación, 476, N.2, R.2.

48 AGCA. A1.20 L.437 E.11992. Protocolo del escribano Luis Aceituno de Guzmán.

49 AGCA. A1.20 L.734 f. 9v. Protocolo del escribano Luis Aceituno de Guzmán.

50 AGCA. A1.20 L.442 f. 222. Protocolo del escribano Luis Aceituno de Guzmán.

51 R. HERRERA, *Natives, Europeans and Africans in 16th century Santiago de Guatemala*. Austin, Texas University, 2003, p. 204, nota 108. El autor proporciona la siguiente clasificación: AGCA. A1.20 L.441 E.8844. Protocolo del escribano Luis Aceituno de Guzmán.

52 AGCA. A1.20 L.439 f. 94. Legajo mixto. Escritura del escribano Pablo de Escobar.

53 AGCA. A1.20 L.733 f. 78. Protocolo del escribano Juan León.

sus tiendas y hubieron de ser importantes si soportaban un censo de 1.050 pesos de a 8 reales de plata[54].

Lorenzo de Medina

Maestro platero. A juzgar por varias de sus obras conocidas fue el introductor y más temprano practicante del Manierismo en los obradores guatemaltecos. Nacido hacia 1533, sigue activo en 1604, pero en 1616 ya había fallecido. Es posible que fuese hijo del Alonso de Medina, conquistador y poblador antiguo, quien, según fray Antonio de Remesal, se inscribió como vecino de Santiago de Guatemala entre 1528 y 1541, lo que podría explicar la elevada relevancia social que caracterizó al maestro. De cualquier forma, pudo incluso ser peninsular, a día de hoy su biografía familiar permanece todavía en la penumbra. Tentativamente, creo posible que el Luis de Medina que en 1611 estuvo encargado del trasporte de los caudales del Rey a Veracruz fuese hijo o pariente suyo, aunque no dispongo de prueba definitiva. Como otros plateros de su época, Lorenzo de Medina parece haber alcanzado en la sociedad guatemalteca un nivel social muy superior al que cabría esperar de su oficio. Con apenas 30 años de edad puede comprar esclavos negros cuyo precio podía ser superior al de una casa de tipo medio. Sus relaciones personales alcanzan niveles elevados que tienen más que ver con la hidalguía que con el arte de la platería. Desde luego, si no era peninsular debió pertenecer al grupo de los descendientes directos de conquistadores o primeros pobladores de la provincia.

Creo probable que durante un periodo indeterminado entre 1570 y 1580, Medina alcanzara por nombramiento los oficios de ensayador, fundidor y marcador de la Real Caja. Medina es uno de los ocho plateros del reino que usaron marca personal durante el siglo XVI: "L DE MEDINA", en monograma o cifra, inscrita en un cuadrado[55]. Creemos también posible que existan al menos dos variantes del punzón (aunque muy similares, el primero algo más complejo y de estilo más cuidado que el segundo). Conocemos varias piezas que muestran la impronta que le atribuimos: una cruz procesional del Museo Popol Vuh de Guatemala (lám. 1); una naveta y un jarro, ambos de colección particular; un cáliz del Museo Arqueológico de Guatemala; además de una cruz de altar de colección privada guatemalteca y una salvilla de doce puntas, probablemente labrada para la Catedral Metropolitana, en colección privada londinense. Las tres primeras piezas citadas no ofrecen dudas respecto a la autoría de Medina: su marca aparece junto a la del platero y ensayador Cosme Román y las de ciudad (V1) y Quinto Real (RC1).

---

54 AGCA. A1.20 L.2313 E.17166. Legajo mixto. Protocolo del escribano Francisco Delgado.
Hoy diríamos que pesaba sobre ellas una hipoteca perpetua, cuyo principal (los dichos 2.116 tostones de a 4 reales) procedía del capital fundacional de la capellanía constituida antes de morir por Cosme Román.

55 La primera atribución de esta marca fue hecha en 1994 por Cristina Esteras.



LÁMINA 1. *LORENZO DE MEDINA, antes de 1570. Cruz procesional con macolla. Plata. Marcas: Medina, C. Román, V1 y CR1. Museo Popol-Vuh, Ciudad de Guatemala. La macolla de esta cruz es cronológicamente la primera obra plenamente manierista labrada en Guatemala.*

En una salvilla de doce puntas con las armas de la Catedral de Guatemala grabadas, la marca de Medina acompaña al punzón personal del platero Pedro de Bozarráez el Mozo y a la marca de ciudad (V2), que comenzó a utilizarse poco después de 1570 y que en 1594 continúa en uso. Sin la presencia de la marca de Román no es fácil saber si Medina actúa como platero o como ensayador, aunque tendemos a pensar que la cruz procesional y la de altar son obra suya debido a su alta coherencia estilística. Nosotros le atribuimos otras tres obras, aunque no llevan su marca: la cruz procesional del Museo del Virreinato en Tepoztlán (México), una macolla en colección privada que muestra exclusivamente la marca (V2) de la ciudad de Santiago de Guatemala (lám. 2) y una salvilla de perímetro recortado con símbolos franciscanos que lleva las marcas V2 y RC2 (lám. 3). Las tres obras presentan tan extraordinarias similitudes en traza y decoración con la cruz del Museo Popol-Vuh de la ciudad de Guatemala, que permiten, a mi juicio razonablemente, su atribución a Medina.



LÁMINA 2. *LORENZO DE MEDINA (atribuido), después de 1570. Macolla. Plata. Marca: (V2). Col. Privada. Pese a que debió ser labrada varios años después, esta obra, con una decoración más compleja, resulta prácticamente idéntica en traza, volumen y técnica a la macolla del Museo Popol-Vuh.*



LÁMINA 3. *Salvilla con emblemas franciscanos. Santiago de Guatemala (d. 1585). Plata parcialmente dorada. Marcas: (V2) y (CR2). Esta obra lleva una decoración manierista muy similar técnicamente a la de la macolla anterior. Sin embargo, la marca del Quinto Real (RC2) retrasa considerablemente su posible datación, acercándola a la última década del siglo.*

Aunque sin que se aporte la más mínima prueba documental, en diversos lugares se atribuye a Medina la fundición en plata durante el año 1580, de la imagen de Nuestra Señora del Rosario venerada hoy en el convento de Santo Domingo de la capital. Según esta versión, Medina habría colaborado en esta labor con los también plateros Francisco de Bozarráez y Nicolás de Almayna. Sin embargo, creo tener perfectamente documentados en 1581 a los autores de la escultura para vestir en plata fundida y policromada de la Virgen del Rosario con el Niño: se trata del platero Tomás de Villasanta y del escultor (y quizás también platero ocasional) Antonio

de Rodas, quien probablemente ejecutó los moldes de madera para el vaciado de las piezas[56]. También se sitúa a Medina como aprendiz de un platero sevillano pretendidamente residente en la capital llamado Andrés Rebolledo, a quien no hemos podido ubicar en Guatemala[57].

1564 A 5 de septiembre, Lorenzo de Medina, platero, compra a los vecinos Alonso Martín Cermeñal y Diego Hernández, un esclavo negro llamado Pedro, de trece años de edad poco más o menos y nación "*manicongo*". El precio pagado fue de 175 pesos de oro de minas[58].

1568 Mediante un contrato de colaboración, que no de aprendizaje, elevado a escritura pública el 12 de abril del presente año, el oficial de platero Alonso Ortiz, entra a trabajar en el obrador de Lorenzo de Medina[59].

1572 En el testamento del mercader bilbaíno Antonio López "*de Herquinigo*" (sic), otorgado en la villa de la Trinidad de Sonsonate a 27 de abril se menciona a Lorenzo de Medina, vecino de Guatemala, como deudor de diez pesos de oro de minas por el valor de dos resmas de papel que el testador le había vendido[60].

1576 En los trámites efectuados tras la muerte del cerero Cristóbal de Ribera durante los meses de junio y julio en el Juzgado de Bienes de Difuntos de Santiago de Guatemala, se mencionan las casas de Lorenzo de Medina en la calle de Mercaderes como colindantes a las que habían sido propiedad del difunto[61].

1584 El platero se compromete a labrar un incensario, incluyendo su cazoleta de hierro, y una naveta con su cuchara para la iglesia de la ciudad de San Miguel en el territorio de El Salvador, para lo que recibe diversos pagos[62].

1586 En 13 de enero, se discierne a Lorenzo de Medina por parte de la "*Justicia Ordinaria*" (así se denominaban ciertas competencias civiles y de orden

56 AGCA. A1.20 L.444 E.13668 f. 133. Protocolo del escribano Luis Aceituno de Guzmán. La escritura contiene una carta de pago extendida por Rodas y Villasanta al mayordomo de la cofradía de Nª. Sª. del Rosario, por las cantidades recibidas hasta el momento para las hechuras de la imagen de la Virgen que tenían a su cargo hacer.

57 El profesor J.M. Cruz Valdovinos nos ha confirmado que Andrés Rebolledo existió y fue platero en Sevilla, pero no hemos encontrado el más mínimo rastro documental de su hipotética estancia en Guatemala ni de su paso a Indias.

58 AGCA. A1.20 L.733 f. 416. Protocolo del escribano Juan León.

59 AGCA. A1.20 L.437 E.12082. Protocolo del escribano Luis Aceituno de Guzmán.

60 AGI. Contratación, 474ª, N.1, R.1.

61 AGI. Contratación, 476, N.2, R.4.

62 AGCA. A1.20 L.808 f. 4v. Protocolo del escribano Pedro de Grijalba. Noticia proporcionada por J. Alonso de Rodríguez, al haber desaparecido el legajo de los fondos del AGCA.

público ejercidas por el alcalde de primer voto de la ciudad) el cargo de tutor de los menores Gabriel, Hernando, Miguel y Beatriz de Monterroso, hijos legítimos de Francisco de Monterroso y de Mayor Páez Dardón, difuntos. Los progenitores habían pertenecido a dos de las más importantes familias de Guatemala, ambos eran descendientes de conquistadores y primeros pobladores. El platero Alonso de Monroy había sido su antecesor en la tutoría, al menos desde 1584 hasta su abandono del mismo a finales del siguiente año[63].

Para hacer frente al mantenimiento de sus pupilos, el 21 de marzo, Medina vende a Luis de Monterroso, tío de los menores, unas casas propiedad de los mismos situadas en la "*plazuela de la ciudad*". El precio fue de tres mil tostones en metálico; además, el comprador se obligó a subrogarse o cancelar un censo que pesaba sobre los inmuebles[64].

En este mismo año la casa y la tienda de Lorenzo de Medina estaba en la plaza de armas de la ciudad, haciendo esquina con la calle de Mercaderes, frontero a tiendas que habían pertenecido a Mari Hernández, difunta, mujer que había sido del platero Rodrigo (Ruy) García[65].

1588 En el largo pleito mantenido desde 1584 por el cabildo municipal contra el fiscal de la Audiencia, en torno al debido cumplimiento del pago de los Quintos Reales, Medina declara en este año tener unos cincuenta y cinco años, poco más o menos, y llevar muchos de oficio[66].

En este año, la "Memoria de Vecinos" realizada por los escribanos Juan de Guevara y Cristóbal Aceituno, le sitúa residiendo en la "*calle de las monjas*", entonces llamada también "*de mercaderes*" y hoy conocida como de Santa Catalina[67].

1603 Renuncia como copatrón de una capellanía. El cura propietario asegurará más tarde (1620) que en ese año de 1603 Medina era "*muy viejo*" (tenía 70 años), y que le parece al declarante que no pudo ocuparse adecuadamente de su administración[68].

1604 Según el padrón de los vecinos de Santiago obligados al pago de la Alcabala, Medina tiene unas casas en la cuadra del sargento (mayor) García de Escobar, barrio de San Sebastián[69].

63 AGCA. A1.20 L. s/n f. 1. Legajo sin clasificar compuesto en su mayoría por escrituras del escribano Cristóbal Aceituno, sin embargo, como sucede en otras ocasiones en este legajo, la escritura pasó ante el escribano real Luis Aceituno de Guzmán.

64 Ibídem.

65 AGCA. A1.20 L.424 f. 134. Protocolo del escribano Cristóbal Aceituno.

66 AGCA. A3.21 L.2851 E.41541.

67 AGI. Guatemala, 57.

68 AGCA. A1.20 L.755 f. 368. Protocolo del escribano Pedro Estrada.

69 AGCA. A1.2.6 L.1804 E.11810.

Sin embargo, las anteriores no eran sus únicas propiedades en el trazado urbano, a principios de este año, mantenía en su poder las casas que ya ocupaba al menos desde 1586, en la esquina de la plaza mayor con la calle de Mercaderes que subía hasta el convento de la Merced[70].

1616 A 18 de junio, en una escritura de compraventa de vivienda se informa que el inmueble era colindante con casas que "*habían sido del platero Lorenzo de Medina, difunto*"[71].

70 AGCA. A1.20 L.678 f. 79. Protocolo del escribano Pedro Díaz de Cuellar.
71 AGCA. A1.20 L.1417 f. 81. Protocolo del escribano Francisco Vallejo.

Una cruz procesional de Francisco Ramírez platero toledano del siglo XVI

ALEJANDRA ALONSO TAK
Universidad Complutense de Madrid

En 1999, Cruz Valdovinos, al tratar de la platería toledana del siglo XVI escribía: "Antes de mediar el siglo se imponen tipos y decoraciones claramente renacentistas. Entre otros plateros, Francisco Ramírez (doc. 1543-1564) marca el cáliz del deán de Castilla para Santiago del Arrabal (Museo de Santa Cruz) en 1551, el de las dominicas de Segovia, la custodia de la Concepción Francisca de Toledo y la de Liétor (Albacete), la cruz de Ajofrín y las andas de Belmonte; también son suyas las crismeras de San Martín de Valdeiglesias (Madrid) en las que enriquece con escenas figuradas el tipo de anforilla lenticular; hizo un acetre e hisopo para el Ayuntamiento, no conservados"[1]. Realizaba en este sintético texto la primera aproximación a este artífice y presentaba un catálogo que todavía no ha sido modificado y al que añadimos una cruz procesional en este trabajo.

Hay que recordar que no siempre estuvo clara la personalidad de este artífice. Ramírez de Arellano, en su documentada obra sobre la platería toledana, recogía el nombre de dos artífices apellidados Ramírez: Juan y Pedro, pero no Francisco[2]. Del primero sólo aportaba la noticia de que había sido condenado por blasfemia en 1557 por la Inquisición. Pero le atribuía el cáliz de la iglesia parroquial de Santiago del Arrabal de Toledo, donado en 1551 por el deán don Felipe de Castilla, según la inscripción que ostenta, que lleva la marca de Ramírez[3]. Mencionaba también que el con-

1 J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Platería", en *Las artes decorativas en España II*. Summa Artis XLV. Madrid, 1999, p. 651.

2 R. RAMÍREZ DE ARELLANO, *Estudio sobre la historia de la orfebrería toledana*. Toledo, 1915, pp. 339-340. Existe edición de 2002 con introducción de M. Pérez Grande.

3 Ibídem, p. 76.

de de Cedillo, atribuía también a Pedro la cruz procesional de Ajofrín (Toledo), que tenía la misma marca, de la que hacía una sucinta mención[4]. Como Ramírez de Arellano documentó, Pedro Ramírez ingresó en la cofradía de San Eloy, lo que equivalía a una aprobación para ejercer el arte como maestro, el 9 de agosto de 1553. Siendo así, el cáliz de Santiago del Arrabal no podía ser suyo por fecha y la cruz de Ajofrín, que tenía la misma marca, tampoco. Las piezas tenían que ser, pues, de Juan. Ramírez de Arellano pensó entonces, que Pedro debía de ser hijo de Juan. Y ésta fue la atribución que aún siguió José Manuel Cruz Valdovinos en 1982[5], recogiendo el cáliz, que ya situaba en el museo de Santa Cruz, y la cruz de Ajofrín y añadiendo al catálogo las andas de Belmonte (Cuenca) y las crismeras de San Martín de Valdeiglesias.

Al año siguiente, García-Saúco daba a conocer la custodia de Liétor (Albacete) con la acostumbrada mención de Juan Ramírez como su artífice[6]. Más tarde, López-Yarto, recogió en su tesis las citadas andas, pero atribuyéndolas a Ramírez, sin mencionar nombre alguno, aunque publicaba fotografía de la marca del artífice por primera vez[7].

Después de la identificación del artífice como Francisco Ramírez y del inventario de sus piezas que hizo Cruz Valdovinos en 1999, no es mucho lo que se ha avanzado en el estudio del platero[8]. Pero hay que citar algunas importantes aportaciones: en 2003, en el libro que acompañó a la exposición *Corpus* en la catedral de Toledo, se puede leer la ficha y amplio comentario que dedicó Montalvo a la custodia de la Concepción Francisca de Toledo[9] donde hace la atribución correspondiente a Francisco Ramírez. En la misma obra, Cruz Valdovinos se ocupó de las custodias toledanas, con un extenso párrafo sobre las marcadas por Ramírez, que posteriormente recogeremos[10]. Seguidamente, Pérez Grande, en su documentado estudio sobre la platería del Ayuntamiento de Toledo, añadía importantes noticias sobre la actividad de Ramírez para doña María de Silva y de otros plateros de apellido Ramírez; documentaba también, la factura de un acetre e hisopo para el Ayuntamiento. Daba por perdida la cruz de Ajofrín y hacía precisiones sobre las marcas de la ciudad de Toledo[11].

---

4 Conde de Cedillo, *Catálogo monumental de la provincia de Toledo*. Toledo, 1959, pero redactado ya en 1919, p. 3.

5 J.M. CRUZ VALDOVINOS, “Platería”, en A. BONET CORREA (coord.), *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*. Madrid, 1982, p. 89.

6 L.G. GARCÍA-SAÚCO BELÉNDEZ, “Algunas obras de orfebrería toledana del siglo XVI en la provincia de Albacete”. *Almud* nº 7-8 (1983) y “Platería en la provincia de Albacete. Custodias (siglos XVI-XVIII)”. *Información cultural Albacete* nº 5 (1986), pp. 3-20.

7 A. LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, *La orfebrería del siglo XVI en la provincia de Cuenca*. Cuenca, 1998, pp. 270-271.

8 Seguramente García-Saúco no llegó a tiempo de conocer el texto de Cruz Valdovinos cuando volvió a referirse a la custodia de Liétor: L.G. GARCÍA-SAÚCO BELÉNDEZ, “Custodia”, en *Los Caminos de la Luz*. Albacete, 2000, nº 77, pp. 162-163; sigue mencionando a Juan Ramírez como autor.

9 F.J. MONTALVO MARTÍN, “Custodia”, en *Corpus. Historia de una Presencia*. Toledo, 2003, pp. 342-343 y 415-416.

10 J.M. CRUZ VALDOVINOS, “Las custodias toledanas”, en *Corpus. Historia de una Presencia*. Toledo, 2003, p. 277.

11 M. PÉREZ GRANDE, “Las piezas de platería del Ayuntamiento de Toledo”. *Archivo Secre-*

Que se sepa, nada más se ha escrito posteriormente a estas noticias sobre Francisco Ramírez.

Procedemos pues, a ocuparnos de ordenar y aclarar las informaciones que de él tenemos. En primer lugar, el artífice está documentado desde 1543 hasta 1564. La primera fecha procede, suponemos, de alguna noticia descubierta por Cruz Valdovinos, aunque dado que el libro en el que se cita no contiene notas a pie de página, nos es imposible precisar su procedencia. También sabemos que en 1545, nuestro platero realizó un salero para doña María de Silva, como publicó Pérez Grande. El cáliz de Santiago del Arrabal, en el museo de Santa Cruz de Toledo, está fechado en 1551 y tiene unas medidas de 25 cm de alto, 16 cm de diámetro de pie y 8 cm de diámetro de boca. Cinco años más tarde, en 1556, se fecha un jarro para, de nuevo, María de Silva. La última fecha documentada que hace referencia al platero es 1564, cuando se le realiza un pago por un acetre y un hisopo para el Ayuntamiento toledano que no se conservan. El resto de piezas conocidas no proporcionan ninguna otra fecha.

Hemos considerado conveniente examinar lo que se sabe al respecto de otros plateros apellidados Ramírez y que trabajaron contemporáneamente en Toledo: Ramírez de Arellano habla de un Juan, con fecha en 1557 y de un Pedro, en 1553. Pérez Grande añade, además, un Diego. Según ella, Pedro y Diego estarían relacionados con Francisco, aunque sin atreverse a afirmar un parentesco. Es curioso que para Pedro dé las fechas de 1536-1548, olvidando la documentada de 1553 o pensando que ésta se refiere a un homónimo. No sería desacertado esto último, pues es extraño que aparezca desde 1536 cuando sabemos que ingresó en la cofradía en 1553. La conclusión más lógica es pensar que se trata de dos plateros distintos, pues en 1536, efectivamente, se realiza un pago a un Pedro Ramírez en la catedral por unas adiciones a la imagen de San Pedro. Para Diego, da las fechas de 1563-1575. Las marcas que vemos en todas las piezas conocidas es siempre la misma y cronológicamente, sólo puede tratarse de Francisco.

La marca que se ha atribuido a Francisco fue transcrita por López-Yarto al inventariar las andas de Belmonte y por Montalvo, al estudiar la custodia de la Concepción Francisca; García-Saúco mencionó la última letra del apellido Ramírez, transcribiéndola por una "z". Pérez Grande también estudió pormenorizadamente la marca, precisando que la "S" final estaba cruzada por una línea oblicua y que la segunda línea terminaba con un punto[12]. En el presente artículo, aportamos fotografía de la marca que aparece en la cruz procesional objeto de nuestro estudio. Como posteriormente comentaremos, la segunda línea de la misma aparece frustra. La marca de Francisco Ramírez presenta las siguientes características: en la primera línea aparecen las letras RAMI y en la segunda, RES, con la "S" cruzada como hemos descrito anteriormente, y seguida de un punto de gran tamaño que ocupa tanto

to (2004), p. 119 y nota 14.

12 Véanse las publicaciones citadas de los autores. Nos consta que Cruz Valdovinos fotografió la marca, muy clara y varias veces repetida, en las andas de Belmonte, lo que le permitió realizar la atribución de la pieza.

espacio como la mitad inferior de la letra final y que posee un hueco central, como si de una "o" se tratase. El trazo oblicuo de la "S" cruza desde el extremo derecho superior hasta el izquierdo inferior, dando un aspecto a la "S" de 8 o de "R" al revés. Las letras "A", "E" e "I" presentan un dibujo goticista, mientras que la "M" es puramente clásica. La "I", además, está ligeramente caída. El marco que engloba toda la marca es rectangular, aunque la impresión del conjunto es bastante defectuosa en todos los ejemplos conocidos. Que en su marca no hubiese inicial del nombre, nos invita a afirmar que en su tiempo sólo había un Ramírez ejerciendo el arte de la platería, pues de no haber sido así, habría dispuesto en su marca una inicial que le distinguiese de otro u otros Ramírez.

Junto con la marca de Ramírez, aparece la marca de localidad de la ciudad de Toledo. De ella se ocupó resumidamente Pérez Grande, quien anunciaba que el tema sería tratado extensamente en su tesis doctoral, aún no presentada. La especialista señala que, desde el segundo tercio del siglo XV hasta, aproximadamente 1570, se empleó TOLE bajo corona y que desde finales del XV hasta finales del siglo XVI, se utilizó la "T" bajo "o" enmarcadas en un óvalo con un cambio de variante hacia mediados del siglo XVI, en 1552/1553. El tipo de letra también varía y pasa de gótica a humanista. En bastantes piezas se observan las dos marcas, algo muy raro dentro del marcado español; así sucede en las andas de Belmonte. En este período que nos ocupa, no usaban los marcadores su marca personal, lo que contrasta con otros centros plateros castellanos de similar importancia como Burgos o Valladolid.

También tenemos noticias sobre los clientes de las obras conocidas de Francisco Ramírez. Hemos mencionado anteriormente en el texto a doña María de Silva para quien hizo un salero en 1545 y un jarro en 1556. Esta dama portuguesa (1513-1575) llegó en 1526 a Castilla como dama de la emperatriz Isabel de Portugal, casó en 1528 con Pedro González de Mendoza, santiaguista, mayordomo del emperador y su contador mayor de cuentas. Quedó viuda en 1537 y, un año después, se retiró al monasterio cisterciense de Santo Domingo (llamado el Antiguo), de Toledo, donde vivió, murió y fue enterrada. Es muy probable que, además de las dos piezas que sabemos fueron de su encargo, otras también lo sean. Albacea de la dama portuguesa fue el deán don Diego de Castilla, quien encargó el retablo mayor y los colaterales al Greco.

El cáliz que situábamos en Santiago del Arrabal lleva una inscripción con el nombre del deán don Felipe de Castilla y la fecha 1551. Felipe de Castilla y Zúñiga (1468-1551) figura en 1525 como sacristán mayor del emperador Carlos V y, en 1532, como deán de la catedral de Toledo. Falleció en Villaquerín (Valladolid) el 29 de enero de 1551, por lo que el cáliz debió de ser un legado. Antes de ordenarse como sacerdote, tuvo dos hijos naturales: el anteriormente citado Diego de Castilla, deán, como hemos dicho, de la catedral toledana y Luis, arcediano de Cuenca. El Ayuntamiento de Toledo hizo el encargo a Ramírez de acetre e hisopo para su oratorio. El acetre estaba terminado el 15 de mayo y el hisopo, cuatro días después, cuando el cabildo libró 310 y 74 reales, respectivamente por cada pieza. Es de lamentar que ésta es la única ocasión en que conocemos las cantidades que el platero cobró por sus obras.

No poseemos, desafortunadamente, noticias tan seguras sobre los clientes de otras piezas. La custodia de la Concepción Francisca (56 cm de altura, 20 x 17 cm el pie y 13 cm de diámetro del viril) presenta dos escudos que corresponden a las armas de los Guzmanes: dos calderos; y de los Carrillos: un castillo. Como observó Montalvo, Martínez Caviró[13] señaló los nombres de dos abadesas: Isabel de Guzmán y Catalina Carrillo, pero sin hacer ninguna mención cronológica. Podemos añadir que en 1555 murió otra abadesa, como indica una lápida en el coro bajo del convento. Esperando que futuras investigaciones aclaren esta cuestión, no queremos dejar de recordar que, en la sacristía del convento dominico de San Pedro Mártir de Toledo, hay una lápida de Alonso Carrillo de Guzmán y de familiares, donde se ven los mismos escudos que aparecen en la custodia; pero no se han transcrito las fechas de las mismas[14]. Del resto de obras, producidas fuera de Toledo, no cabe más que relacionarlas con donantes vinculados a aquellas poblaciones y templos, quienes encargarían a nuestro platero la factura de éstas -custodia de Liétor, andas de Belmonte, villa a la que acudieron bastantes toledanos en la época, el cáliz de las dominicas de Segovia (21.5 cm de altura, 15.5 cm de diámetro de pie y 8 cm de diámetro de boca) y de las crismeras de San Martín de Valdeiglesias- y, sin duda, otras piezas.

Respecto a la cruz que damos a conocer en este trabajo, puede afirmarse que procede de convento franciscano por su iconografía y, quizá femenino, por la representación de santa Clara en una de las medallas. Nos atrevemos a plantear la posibilidad de que se tratase del propio convento de Santa Clara o el de Santa Isabel de los Reyes, ambos toledanos y en los que se documenta gran actividad artística a lo largo del siglo XVI.

Las obras conocidas de Francisco Ramírez abarcan un amplio abanico de tipos, destacando las andas, las custodias y las cruces procesionales, piezas de gran envergadura. En esta época, los cálices son la pieza más común por imprescindibles. De los dos atribuidos a Ramírez, llama la atención su ornamentación, lo que hacía que su precio fuese, lógicamente, más elevado. De la misma forma, subrayamos la decoración figurativa de las crismeras, algo inusual en este tipo tan extendido en Castilla desde el siglo XV. Podemos afirmar pues, que Francisco Ramírez destacó por su estilo ornamental y con numerosas muestras de figuración humana y animal, empleando elementos iconográficos más concretos en remates de custodias y andas y en los basamentos de éstas últimas. Pero toda su maestría hace eclosión y se materializa más ricamente en las cruces procesionales, como veremos en esta pieza inédita que aquí presentamos[15].

---

13 B. MARTÍNEZ CAVIRÓ, *Conventos de Toledo. Toledo castillo interior*. Madrid, 1990, pp. 276-279.

14 M. REVUELTA TUBINO (dir.), *Inventario artístico de Toledo*. Madrid, 1983, I, p. 213.

15 El conde de Cedillo, al referirse a la cruz de Ajofrín, fue muy escueto y, al margen del Crucificado y de la Virgen, sólo mencionó, sin precisar, santos de figura entera y de busto, además de ángeles y emblemas de la Pasión. Nada añadió Ramírez de Arellano.

Sobre las características de sus obras, recogeremos en primer lugar lo que escribió Cruz Valdovinos acerca de las custodias conocidas[16]: "Los dos ejemplares de Francisco Ramírez -en el convento de la Concepción Francisca de Toledo y en Liétor (Albacete)- datables poco después de mediar el siglo representan tipológicamente, un paso sucesivo y la adopción completa del estilo renacentista. La estructura de doble templete ha evolucionado, distinguiéndose por su escalonamiento, sus elementos de soporte (columnas abalaustradas y hermas) y, sobre todo, por su apertura. El astil, con la interrupción del nudo en forma de jarrón torneado, adopta también una estructura abalaustrada; es significativo que exista un cuerpo cilíndrico antes del pie, elemento que resultará normal en el siglo XVII. El pie, de perfil continuo, tiene planta ovalada, como también los templetes, quizá todavía como desarrollo de las formas hexagonales típicas del gótico. Por supuesto, los elementos ornamentales pertenecen al repertorio renacentista, con querubines, mascarones, guirnaldas, tarjetas y otros similares".

Estas observaciones pueden extenderse, en gran medida, a las andas de Belmonte. La diferencia de dimensiones -las custodias tienen una altura de dos tercias de vara castellana (57.9 cm de altura por 20 cm de ancho) y las andas, vara y tercia, aproximadamente (115 cm de altura)- obliga a algunas modificaciones. La estructura es también, de doble templete escalonado, pero de planta hexagonal con salientes en los ángulos sobre los cuales, en altos basamentos, montan las columnas abalaustradas (tanto arriba como abajo) con un nudo de jarrón que es doble en las inferiores, con largos fustes cilíndricos bajo ellos. El cuerpo bajo debía de albergar una custodia portátil que, en la actualidad, es una pieza del siglo XVII. El cuerpo superior cobija las tres figuras de un Calvario y el remate es una figura de Dios Padre bendiciendo con una mano y sosteniendo el mundo con la otra. Como es usual, penden campanillas tanto de la cornisa superior como de la inferior. El friso que remata del cuerpo mayor y la cenefa del basamento llevan una variadísima decoración más rica que en las custodias, pero compartiendo unos rasgos ornamentales comunes: tarjetas con perfil de volutas que contienen máscaras barbadas, cabezas veladas, infantiles y dolientes, calaveras, querubines, etc. flanqueadas por seres monstruosos de rasgos humanos y animales, siempre diferentes y dispuestos de forma simétrica.

Las crismeras (13 cm de altura, 17.3 cm de longitud con mango, 9 cm de diámetro de cuerpo, 4.7 cm de diámetro de pie, 2 cm de diámetro de boca y 3.5 cm de anchura) de anforilla lenticular, unidas por las caras interiores y con mango, rematan en cruz para indicar el crisma y en "o" para el óleo de los catecúmenos. Como es frecuente en ciertos tipos de crismeras, la ampolla del óleo para los enfermos se fabricaba aislada para que el sacerdote pudiera portarla con facilidad en casos de urgencia. Las caras exteriores de los dos vasos se decoran con una serie de medias figuras que representan dos asuntos religiosos: Cristo despojado de las vestiduras y la Verónica con el paño. Como hemos señalado anteriormente, la aparición de unas decoraciones tan profusas en este tipo de piezas es un caso excepcional.

16 J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Las custodias toledanas" ob. cit., p. 277.

Tras este análisis de la vida y obra del autor, necesario para la correcta integración de esta nueva pieza inédita que presentamos en el contexto de su creación, procedemos a la descripción de dicha cruz procesional. Esta cruz que presentamos (lám. 1) se encuentra en una colección particular sevillana y fue adquirida en el comercio de anticuario sin que se ofreciese ninguna noticia sobre su origen o procedencia.



LÁMINA. 1. *Cruz procesional de plata. Reverso. Colección particular sevillana.*

Es de plata en su color sobre alma de madera y carece de macolla. El árbol de la cruz posee unas dimensiones de 45 x 43 cm, resultando, prácticamente, una cruz griega. El crucero alcanza los 9.5 cm de diámetro, misma dimensión de los salientes lobulados con crestería y los tondos de los extremos miden 3.5 cm de diámetro. Las marcas aparecen repetidas tres veces en los cantos de la cruz. En la marca de la ciudad se lee TOLE en letras góticas bajo corona y, en la de platero, RAM./. frustra (lám. 2).



LÁMINA 2. *Marca de Toledo y de Francisco Ramírez. Captura propia.*

La estructura es de perfil recto moldurado con salientes semicirculares intermedios y en los extremos, resultando en éstos últimos, una forma trilobulada. Todo el borde aparece recorrido por una crestería en la que se repite un motivo de cartelas simétricas, enfrentadas y anilladas a un tallo central. La pieza fue objeto de una discutible restauración tras ser adquirida por el actual propietario, en los años 90 del siglo pasado. Se añadió una imagen de Nuestra Señora de la Concepción sobre el creciente lunar y con cerco completo de rayos. Además, algunas de las placas de los brazos fueron cambiadas de emplazamiento, provocando una errónea lectura iconográfica.

La figura del Cristo crucificado (lám. 3) fue realizada mediante técnica de fundición. Aparece muerto, con la cabeza inclinada hacia su derecha, sostenido por tres clavos, con los brazos casi horizontales y el pie derecho sobre el izquierdo. El paño de pureza, cruza entre las piernas y deja los extremos ondeantes. En la placa redonda del cuadrón observamos el *titulus* y dos querubines, uno a cada lado de la cabeza de Cristo, rodeados de remolinos de nubes. En el crucero del reverso aparece de fondo de la Virgen añadida y comentada en líneas anteriores, una corona de nubes y, en la parte inferior, espigas de trigo y racimos de uvas. En los salientes intermedios de los brazos de la cruz aparecen figuras en pie. En el anverso: san Juan Bautista (arriba), san Juan Evangelista (derecha), san Antonio con el Niño (abajo) y la san Francisco (izquierda); en el reverso: Cristo resucitado (arriba), santa Clara (derecha), María Magdalena (abajo) y la Virgen (izquierda). Parece evidente que sólo el brazo del Evangelista y santa Clara están en su ubicación de origen. Cristo Resucitado, la Virgen y María Magdalena irían en el anverso de la cruz, acompañando a la figura del Crucificado, quedando, pues, san Juan Bautista, san Francisco y san Antonio con el Niño en el reverso.



LÁMINA 3. *Cruz procesional (detalle del anverso). Crucificado.*

En los extremos de los brazos, aparecen un total de ocho medallones, cuatro representan rostros femeninos y cuatro a hombres barbados (dos con casco). El resto de la superficie de la cruz se orna con diversos motivos vegetales, tarjetas de volutas, tornapuntas, querubines y aves, entre las que hemos podido distinguir águilas (una en el brazo con la figura de san Juan Evangelista) y garzas.

Es casi imposible dilucidar cuál sería la figura que originariamente ocuparía el crucero por el reverso. La presencia de los elementos eucarísticos del trigo y las uvas, nos llevan a pensar en alguna figura relacionada, a pesar de que ésta no era la temática más común, sino que más bien se acostumbraba a disponer la imagen de la Virgen con el Niño. Encajaría con el tema una representación de la Última Cena, aunque el limitado espacio disponible lo hace poco probable.

Sobre el origen de la cruz, hemos querido ver una pista en la presencia de santos franciscanos. Es destacable también, la figura del Resucitado, poco común en la época, aunque sí se darán casos posteriormente en la platería burgalesa. Los tondos con cabezas sí son motivos decorativos habituales tanto en Toledo como en otros centros cercanos, véase Cuenca o Alcalá. La serie de elementos ornamentales descritos en el resto de la superficie de la cruz también son habituales en el repertorio empleado en la platería española de mediados del siglo XVI.

Una vez analizada nuestra cruz, podemos afirmar que la relación con las andas de la colegiata de Belmonte es evidente. Similares cabezas, masculinas y femeninas, aparecen en la crestería y los adornos de tarjetas, volutas y tornapuntas guardan una enorme semejanza. Aunque ninguna de las piezas hubiese tenido las marcas de platero, hubiese sido sencillo atribuirlas a Francisco Ramírez, dado su estilo tan característico y personal. Hubiese sido aún, de mayor disfrute y provecho, haber podido comparar nuestra cruz con la de Ajofrín, que creemos desaparecida. Desafortunadamente, la descripción que realizó Cedillo a principios del siglo pasado fue muy escueta, y no proporciona suficiente información como para realizar un análisis comparativo.

Así pues, lo que sí podemos decir de nuestra cruz es que pertenece al género de la platería renacentista toledana, datable pues, a mediados del siglo XVI (decenios de 1550-1560). Se observa una evolución de las formas conopiales a brazos abalaustrados, combinando brazos rectos con las curvas del crucero y de los lóbulos que interrumpen y rematan los brazos. Las figuras sacras de nuestra cruz se distinguen por su canon alargado. Esta verticalidad no impide, sin embargo, un dinamismo exquisito en la ondulación de paños, telas y formas, como en el Resucitado, la postura del Bautista o el paño de pureza de Cristo crucificado. También encontramos un destacable trabajo de las expresiones en los rostros, sobre todo en las cabezas de los tondos. Es decir, la maestría de nuestro platero no se limita a la concepción formal de la pieza, sino que destaca, además, por su habilidad escultórica, comparable -como sucede con otros grandes plateros de centros castellanos- con la de aquellos que trabajaron la madera o la piedra.

Con esta pequeña aportación al inventario de piezas conocidas de Francisco Ramírez, esperamos haber contribuido a completar una porción del conocimiento sobre este magnífico platero toledano y de la platería española renacentista, de la cual, aún queda mucho y muy bueno por decir.

Algunas noticias sobre el platero de oro Manuel López Sáez

AMELIA ARANDA HUETE
Patrimonio Nacional

Manuel Valentín López Sáez nació en Madrid en torno a 1730. Hijo del platero Manuel López y sobrino del platero de oro Francisco Sáez[1]. Realizó el aprendizaje en el taller de su tío y trabajó junto a él veintisiete años. Disfrutó cinco años de una pensión en París con el fin de perfeccionar su oficio. Vivió en la plazuela de Trujillo, en la casa-obrador propiedad de su tío[2]. El 29 de julio de 1751 recibió la aprobación como maestro platero por la Congregación de san Eloy[3]. El 15 de julio de 1762 actuó como albacea en el poder mutuo para testar otorgado por sus tíos Francisco Sáez y Mariana García.

En 1763 tasó once onzas y tres ochavas de perlas menudas y de poca calidad enviadas a España desde Tierra Firme -Panamá- como parte del Quinto Real. Las valoró en 4.133 reales. Fueron incorporadas al real guardajoyas del Rey[4].

Colaboró con su tío en los numerosos encargos de alhajas que le encomendó la Real Casa. Y cuando éste falleció el 12 de septiembre de 1764 solicitó su plaza[5]. No se creyó conveniente nombrarle en ese momento pero si se le recomendó para que

---

1 Nombrado ayuda de la Real Guardajoyas de la reina Isabel Farnesio el 16 de junio de 1738 y platero de la Real Casa y Cámara el 9 de mayo de 1741.

2 Cuando sólo era oficial vivía en una casa en la calle del Carmen. Más tarde, como maestro independiente tuvo su casa-obrador en la calle de las Veneras, nº 3, manzana 397.

3 *Libro de aprobaciones de la Congregación de San Eloy (1625-1724)*, f. 83v. Una vez más debo agradecer todos los datos relativos a la Congregación de San Eloy al profesor y buen amigo Dr. D. José Manuel Cruz Valdovinos, que siempre está dispuesto a ayudar para que completemos nuestras investigaciones.

4 Archivo General de Palacio Real (en adelante AGP). Reinados, Carlos III, legajo 140.

5 Alegó que llevaba catorce años realizando joyas para el real servicio. Pretendieron también la plaza de platero de cámara: Juan Farquet, Felipe Avilés, Pedro Sáez y Leonardo Chopinot.

concluyera las joyas que éste dejó inacabadas. Entre ellas destaca el aderezo que el rey Carlos III regaló en 1765 a la princesa María Luisa de Parma, futura esposa del príncipe Carlos[6]. Tomó como referencia las joyas realizadas por su tío unos meses antes para la infanta María Luisa, hija de Carlos III y futura archiduquesa de Saboya. Las joyas elaboradas fueron: un peto, un collar, una pareja de pendientes, una piocha, un bonetillo, dos pulseras, dos sortijas, lazos de mangas, piezas de los costados y un lazo de falda. El valor total de las joyas fue de 142.569 pesos[7]. Para engastar en estas piezas el platero recibió además de un paquete de diamantes propiedad del Rey, una partida comprada en París[8]. La habilidad y la maestría demostradas en la ejecución de estas joyas contribuyeron a su nombramiento como ayuda honorario de guardajoyas de la Reina y joyelero de la Real Casa y Cámara el 1 de octubre de 1765. Se le nombró con los mismos honores que había disfrutado su tío y con el mismo sueldo anual de 6.000 reales de vellón. Juró el cargo el 14 de octubre en presencia del marqués de Montealegre, mayordomo mayor y pagó los 3.000 reales del derecho de la media anata. Se le incluyó en las nominas de los exclusos de Planta de la Real Casa[9].

Unos meses antes, el 12 de enero había firmado junto con su tía Mariana García, en calidad de tutora de los bienes de su hija Mariana Sáez García, un convenio para continuar trabajando en el obrador de su tío. Aunque su tía Mariana tenía el nombramiento y el oficio para poder realizar aderezos y joyas de diamantes y otras piedras finas para los príncipes e infantes, no ejercía como platera. Por su parte, López Sáez era el encargado de ejecutar las joyas para el Rey. Unos días antes, el 19 de diciembre de 1764, Mariana García había informado al juez y al escribano encargado de la partición de los bienes de su marido, que la mayoría de éstos era pedrería fina blanca y de colores y que tanto a ella como a su hija les resultaba más beneficioso venderla enjoyelada que suelta[10]. Por lo cual consideró más conveniente mantener abierto el obrador los próximos seis años bajo la dirección de su sobrino Manuel con el fin de continuar realizando joyas para la Real Casa y para particulares y así poder emplear en ellas la pedrería heredada[11].

6 Los dibujos de los aderezos enviados por el conde de Cantillana desde París fueron entregados a su tío Francisco poco antes de fallecer para que los copiara y utilizara como modelo para ejecutar las joyas seleccionadas por el Rey. A. ARANDA HUETE, "Las joyas de la reina María Luisa de Parma, esposa de Carlos IV", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2007*. Murcia, 2007, p. 22.

7 15 reales de vellón cada peso.

8 En total recibió 15.352 diamantes talla brillante que pesaron 5.216 granos. AGP. Reinados, Carlos III, legajos 141 y 142. Resulta curioso que el platero recomiende que se adquieran piedras que se ajusten a los quilates por él solicitados. De esta manera no se veía en la obligación de rechazarlas y buscar otras nuevas con el consiguiente retraso en la elaboración de las joyas.

9 AGP. Personal, caja 2644, exp. 34.

10 Coloquialmente denominada "en pelo".

11 Este contrato fue refrendado por José Briones y Antonio Albero -plateros de oro- y por Juan Pedro Lasala -comerciante de pedrería- que confirmaron lo ventajoso que resultaba este acuerdo para la heredera. En los capítulos de este convenio se dispuso que toda la pedrería utilizada en los próximos seis años en las obras trabajadas en el taller sería propia de las herederas, no pudiendo obtener López

Una de las primeras joyas documentadas es un relicario de oro que el Rey regaló el 12 de febrero de 1765 al padre Serafín de la Concepción. Era de perfil ovalado, con dos biseles y asa en la parte superior. El diseño, en parte cincelado y en parte calado, estaba embellecido con hojas, flores, conchas y cartones. Pesó cinco onzas, una ochava, tres tomines y nueve granos. Eugenio Melcon ejerció como fiel contraste y lo valoró en 1.567 reales. Por la hechura le abonaron 120 reales. Tres meses más tarde, la Real Casa le encargó cuatro piochas que fueron enviadas poco después a la corte de Génova para obsequiar a antiguas camaristas. Para su elaboración el marques de Esquilache le entregó dieciséis brillantes.

El 22 de mayo percibió 177.000 reales, cantidad que había adelantado unos días antes para comprar los diamantes que necesitaba para concluir las joyas solicitadas por el Rey. Adquirió las piedras a varios comerciantes de Madrid que trabajaban como intermediarios de los diamantistas de Amsterdam. Éstos acostumbraban a exigir cantidades superiores al valor de la piedra. Por este motivo, el platero actuó, en muchas ocasiones, como tasador. El 9 de junio valoró tres diamantes que le había comisionado el marqués de Esquilache[12]. Unos días más tarde, los engastó en tres sortijas destinadas para el real servicio.

El 30 de junio presentó en la tesorería real una cuenta que ascendió a 3.205 reales por varias composturas que había realizado en un toisón, un palillero de jaspe guarnecido de diamantes y rubíes, una venera de la orden del Espíritu Santo, otra de la orden de San Genaro, cuatro chapas de plata doradas *à l'ormulu* para insertar en varios toisones y dos hebillas de oro para zapatos y charreteras. Todo para el servicio del Príncipe de Asturias[13].

Una vez más, y como es habitual en el ámbito de la joyería, comprobamos la sistemática reutilización de piedras engastadas en joyas antiguas y pasadas de moda en la fabricación y reparación de otras nuevas. El 27 de junio recibió dos brillantes que antes habían estado embutidos en una cruz para que los montara en los lazos de unas arracadas. Y tres días más tarde otros dos brillantes procedentes de la misma cruz para guarnecer sendas sortijas a juego con los pendientes.

A finales del mes de agosto de 1765 Miguel de Múzquiz, secretario de Estado y del Despacho Universal de Hacienda, le entregó varios brillantes y joyas antiguas

Sáez beneficio de ellas. En compensación, el valor de las hechuras sería para el platero quien además tenía que pagar a los oficiales, los aprendices y el alquiler de la casa. Pero si Mariana García le encargaba joyas para vender en el comercio, ella pagaría la hechura. El sueldo establecido desde los años de su marido era de 4 reales por engastar diamantes blancos, 5 reales por piedras de color o ensaladilla y 6 reales por engastar en oro. Para las joyas realizadas para el Rey las piedras serían suministradas por el marqués de Esquilache o por personas del Ministerio de Hacienda. Mariana tenía la obligación de dejar todos los dibujos y moldes elaborados por su marido a disposición de su sobrino para que los pudiera utilizar en la ejecución de las joyas más complejas. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (en adelante AHPM). Protocolo 18.732.

12 Uno de los diamantes pesó treinta y un granos y se valoró en 900 doblones; otro de 25 granos en 800 doblones y otro de 20 granos en 400 doblones. Y advierte que el segundo diamante tenía varios defectos. AGP. Reinados, Carlos III, legajo 142.

13 AGP. Reinados, Carlos IV Príncipe, caja 42.

-una pieza de garganta con los pendientes a juego y tres piochas- para desmontar y engastar las piedras en cuatro joyeles con retratos del Rey y cuatro aderezos para camaristas[14]. Unos días más tarde, el 7 de septiembre López Sáez comunicó al marqués de Esquilache que parte de estos diamantes -dos brillantes de seis granos y medio cada uno y otros más pequeños que en total pesaban cincuenta y cinco quilates- eran propiedad de Francisco Sáez y que por tanto debían restituirse a sus herederas. Estos diamantes habían sido ofrecidos por el platero para terminar con ellos un ramo y dos presillas pero al final no se utilizaron[15]. Ese mismo día se le remitieron dos joyeles con retratos para que copiara los dibujos.

Al mismo tiempo, Manuel López Sáez trabajó para María Luisa de Parma, princesa de Asturias. El 24 de agosto, guarneció las guías de un abanico de la Princesa con 660 brillantes[16] y realizó una joya de diamantes para ella. Poco después, el 2 de septiembre le envió tres pares de arillos de luto que importaron 795 reales y seis sortijas con retratos de la Princesa imitando camafeos.

Las cuentas conservadas de estos años indican que el platero se hizo cargo periódicamente de partidas de diamantes que luego empleaba en la elaboración de joyas para el real servicio. El 14 de octubre se le encargaron cuatro veneras con los hábitos de Santiago, San Juan, Alcántara y Calatrava. La primera fue enviada a la corte de Parma y estaba guarnecida con ciento noventa y cinco diamantes y veinticuatro rubíes en la espada, todos ellos propiedad del Rey. La entregó el 3 de noviembre en una cajita de madera. Las otras tres se destinaron a los infantes. De las piedras que le suministraron para su realización destaca un brillante de quince granos, otro de nueve granos y medio y tres diamantes talla almendra de ocho o nueve granos cada uno[17]. Poco tiempo después tuvo que sustituir los hábitos y los escudos de las dos últimas por sendas veneras de la orden de Santiago cobrando por ello 3.012 reales.

El 30 de octubre de 1765 concluyó para la Princesa un par de hebillas para zapatos engastadas con 180 piedras tasadas en 1.140 reales, incluyendo en esta cantidad el valor de la plata y la caja en las que se guardaron. Ese mismo día entregó

14 Entre ellos destacan: cincuenta diamantes que pesaban más o menos cuatro granos cada uno; noventa y tres de tres granos; sesenta de dos granos y medio y cuarenta y cinco de dos granos. Además quinientos veintinueve rubíes, trescientas ocho esmeraldas, un aderezo de brillantes compuesto de una pieza de garganta y dos arracadas; seis piochas, tres de ellas grandes y el resto pequeñas y un tembleque con una almendra.

15 Las joyas habían sido entregadas el 26 de septiembre de 1764. En el capítulo segundo del contrato firmado con su tía se establecía que no se podía utilizar pedrería de las herederas en la realización de joyas para el Rey. AGP. Reinados, Carlos III, legajo 143 y AHPM. Protocolo 18.732.

16 Antes estaban adornadas con trescientas esmeraldas y rubíes. Las piedras y la hechura se valoró en 22.164 reales. La cuenta se presentó desglosada en Madrid el 28 de septiembre de 1766.

17 La venera de Santiago costó 3.075 reales incluido en este precio la hechura, la talla de los rubíes, una onza de oro, la plata y la caja. En la venera de San Juan tuvo que utilizar un brillante almendra de su propiedad porque no había ninguno entre los diamantes del Rey. Cobró por ella 5.790 reales. Por la de Calatrava con ciento treinta y ocho diamantes y cincuenta y nueve rubíes recibió 2.955 reales. Y por último, por la de Alcántara en las que engastó ciento treinta y ocho diamantes y cincuenta y nueve esmeraldas percibió 2.880 reales.

dos collares y dos pares de pendientes para camaristas. Y un mes más tarde, envió una sortija adornada con un camafeo bordeado con treinta brillantes para la infanta María Josefa valorada en 180 reales.

Unos meses después, en junio de 1766, realizó de nuevo para la Princesa un collar, dos pendientes, dos lazos para falda con diamantes blancos y otros dos con brillantes y esmeraldas. Al mes siguiente terminó dos joyeles, uno grande y otro chico con el retrato del Rey rodeado de brillantes[18]. También recibió, de manos de Múzquiz, dos joyeles que se habían comprado en el comercio de Madrid y que tuvo que reformar sustituyendo en uno de ellos dos brillantes grandes por dos orlas de piedras más pequeñas y ejecutando para el otro una corona en la que reutilizó los dos brillantes anteriores. El Rey determinó el día 9 de agosto que la tesorería mayor le pagara 5.620 pesos y medio por la hechura de varias alhajas ejecutadas en los últimos meses -a contar desde el 24 de agosto de 1765- incluyendo en esta cantidad lo que tuvo que abonar por los traslados en coche de caballos a los reales sitios para presentar estas piezas.

Por estas fechas también presentó los gastos ocasionados en la hechura y en la compostura de varias alhajas del Príncipe. Por colocar un rubí en una ampolleta de una venera de la orden de San Genaro solicitó 8 reales; por engastar un diamante en una hebilla charretera, 25 reales; por fabricar un clavillo nuevo para la hebilla, 10 reales; por ejecutar una placa nueva de la orden del Espíritu Santo, 2.400 reales; por engastar un diamante en una hebilla de zapatos, 45 reales; por componer dos asas del toisón rico de brillantes y limpiarlo, 45 reales; por componer el espadín guarnecido con doscientas piedras, pulirlo entero, engastar tres diamantes y soldar la cruz, 1.725 reales y por arreglar la placa rica de la orden del Espíritu Santo a la que le faltaba un diamante grande, 45 reales[19].

El 2 de octubre se hizo cargo de varias joyas adquiridas al conde de Fuenclara con el fin de desmontarlas y reutilizar la pedrería en la ejecución de otras nuevas. Las piedras formaban parte de un lazo de pecho, una pieza de garganta, un par de pendientes y una piocha.

Miguel de Múzquiz le proporcionó el 5 de noviembre de 1766 otra partida de diamantes entre los que destacaban seis brillantes para que los engastara en varios retratos del Rey y otras alhajas para el real servicio. El 19 de noviembre concluyó una sortija de brillantes que fue regalada al embajador de Marruecos. En el centro se engastó un brillante cuadrado desmontado de una de las joyas del conde de Fuenclara. En la orla se colocaron dieciséis brillantes más pequeños. El 20 de noviembre remitió dos collares y dos pares de pendientes de diamantes talla brillante, el primer collar se valoró en 4.157 reales y las tres joyas restantes en 4.133 reales.

Fue nombrado el 17 de noviembre tasador de las joyas de diamantes, perlas y pedrerías que habían pertenecido a la reina Isabel Farnesio, madre de Carlos III,

18 Uno de ellos debió entregarse al conde de Rochford, embajador extraordinario del rey de Inglaterra cuando abandonó la corte y el otro para el marqués Rinuccini, ministro del archiduque Leopoldo, gran duque de Toscana.

19 AGP. Reinados, Carlos IV Príncipe, legajo 42.

fallecida el 11 de julio de 1766. Actuaron como tasadores junto a él José Serrano y Eusebio Rodríguez -tasadores de joyas-, Isidro Palacios -platero de oro y diamantes y experto en el comercio de pedrería- y Juan Pedro Lasala -comerciante de pedrería-. Un mes más tarde tasaron las sortijas entregadas por el jefe del guardajoyas Francesco Brozzetti. Esta tarea se prolongó durante los dos siguientes años[20].

El 20 de enero de 1767 presentó en la tesorería real una cuenta que ascendió a 57.634 reales por las piedras que había adquirido para concluir dos joyeles con retratos del Rey, uno grande y otro más pequeño. Incluyó en esta cantidad el valor de la hechura de ambas piezas. Las piedras costaron 45.780 reales. Por tallar las 1.729 piedras solicitó 10.374 reales. Por el oro y la plata le pidieron 900 reales. Y al cincelador, que realizó los dos leones que adornaban la parte trasera de la joya le pagó 160 reales incluyendo el dorado de la pieza. Por último, los dos cristales que protegían el retrato costaron 120 reales y la cajas para guardarlos 300 reales[21].

Cuatro días más tarde, Múzquiz le entregó otra partida de diamantes y un par de arillos con una piedra cada uno que se habían adquirido en la testamentaría de la marquesa viuda de los Balbases. Con parte de estas piedras concluyó el 3 de febrero un corazón atravesado por una flecha, cuajado de pequeños diamantes almendra, que poco después se regaló a la infanta de Florencia.

El Rey en varias ocasiones aceptó comprar joyas que ya había regalado antes. Por ejemplo, el 6 de febrero adquirió a José Barvich un joyel de brillantes[22] valorado en 33.970 reales. Se remitió a López Sáez para que lo modificara y lo enriqueciera añadiendo alguna piedra. Una vez concluido lo retasó y rebajó a 530 doblones sencillos (31.800 reales).

El 5 de junio se aprobó una cuenta presentada por el platero que resumía todas las obras que había realizado por indicación del monarca en los últimos meses. Entre ellas destaca el aderezo completo que el Rey iba a regalar a María Carolina de Austria, futura reina de Nápoles. Estas joyas eran: un ramo de pecho, un collar con herradura, un par de pendientes con tres almendras -es decir el clásico girandole-, una piocha, dos brazaletes -uno de ellos con el retrato del rey de Nápoles en el muelle- y dos sortijas. Para concluir este aderezo así como una cruz de gala de la orden del Espíritu Santo para el infante Antonio, el platero solicitó que le permitiesen contactar con su corresponsal en Francia, monsieur Reiniweld, para que éste le buscara en la

20 Como resultaba difícil vender las joyas en pública almoneda el 30 de julio de 1768 por orden de la cámara se volvió a tasar las sortijas y las joyas de perlas y diamantes. El platero recomendó el desmontaje de las joyas "ya que su hechura era antigua y debería transformarse" y la venta de la pedrería suelta para conseguir un mayor beneficio. Los diamantes de mejor calidad podían reservarse para el Rey y emplearse en otras joyas. Finalmente el 16 de noviembre realizó otra retasa de las joyas junto con el platero Isidro Palacios. Recibió por su trabajo 4.000 reales. A. ARANDA HUETE, *La joyería en la corte de Felipe V e Isabel de Farnesio*. Fundación Universitaria Española. Madrid, 1997, pp. 251-263.

21 AGP. Reinados, Carlos III, legajo 144.

22 Aunque en realidad había sido propiedad del Nuncio. El Rey se lo debió regalar cuando presentó las credenciales. En ocasiones, estas joyas se ofrecían de nuevo al monarca porque el propietario necesitaba venderlas por cuestiones económicas. El Rey las adquiría y las volvía a regalar a otro embajador.

capital francesa los diamantes que necesitaba ya que en Madrid no los encontraba del tamaño y calidad exigidos. El 22 de julio Francisco Ventura de Llovera, tesorero extraordinario del Rey en la corte de Paris, se hizo cargo del paquete de diamantes y lo envió a Madrid a través del correo ordinario[23]. Faltaban cuatro brillantes grandes que fueron demandados a los comerciantes de Holanda. El ramo para el pecho se guarneció con 2.053 diamantes grandes y pequeños. El collar con herradura con 2.382 diamantes. El par de pendientes con 226 diamantes. La piocha con 559 diamantes. Los dos brazaletes con 37 diamantes grandes. Una de las sortijas llevaba un solo diamante y la otra un diamante con catorce más pequeños alrededor. La cuenta total ascendió a 422.685 reales de vellón. Cuando se le encomendó la obra, el 19 de febrero, se le entregó a cuenta 240.000 reales. Restaban 182.685 reales que le fueron abonados por la tesorería mayor. Se añadieron 795 reales por las bolsas y las cajas de terciopelo en las que se guardaron las joyas y por los gastos del viaje del platero hasta el real sitio de San Ildefonso.

También entregó en Aranjuez el 10 de julio un par de lazos de brillantes y dos lazos de mangas de brillantes y esmeraldas para la Princesa de Asturias[24]. Y el 16 de septiembre, en el real sitio de San Ildefonso dos joyeles, uno grande y otro más pequeño con retratos del Rey y dos piochas, una de ellas guarnecida con brillantes y rubíes. El primer joyel estaba guarnecido con 1.524 brillantes y 16 rubíes y se valoró en 59.550 reales incluyendo materiales y hechura. El más pequeño, sólo de brillantes, en 40.530 reales. Las piochas fueron regaladas a la reina de Nápoles por la princesa de Asturias y por la infanta María Josefa. El precio de las dos ascendió a 181.260 reales.

El platero presentó la factura y aprovechó para suplicar un aumento de sueldo ya que tenía a su cargo obrador, madre y dos hermanas. Comentó que a su tío se le había aumentado 6.000 reales por su buen oficio. El Rey reconoció la valía del platero pero esquivó la concesión del aumento. En esta ocasión López Sáez no menciona todavía a su esposa, aunque si sabemos que se casó, en fecha que desconocemos, con Ventura García. No tuvo hijos con ella.

El 24 de septiembre se regaló al cardenal Palavicini, nuncio de Su Santidad, un retrato grande del Rey rodeado de brillantes y un bastón con la empuñadura guarnecida con las mismas piedras ya que estaba próximo su regreso a Roma. Por las mismas fechas Múzquiz le encargó los dibujos de una piocha, unos pendientes, una cruz o pieza de garganta y varios broches para la infanta María Josefa. Una vez aprobados realizó las joyas. Y días después un aderezo de brillantes que el Rey iba a regalar, como era costumbre, a Raimunda Costa, camarista y esposa de Antonio Scellari, comisario ordenador de los Reales Ejércitos, que acabada de dar a luz un niño. El monarca era el padrino pero para la función del bautismo delegó en el príncipe de Francavila, mayordomo mayor del Rey.

---

23 Aprovechó para quejarse de las dificultades surgidas para el envío pues la oficina de correo francesa no admitía estos paquetes a no ser que recibieran un acuse de recibo por parte de los administradores generales de la Renta de España.

24 El joyero presentó además las cuentas detalladas de los diamantes empleados, el peso, el valor y la hechura de las joyas. AGP. Carlos III, legajo 143.

Para el príncipe de Asturias engastó un diamante de tres granos y medio en el botón de un collar de la orden del Espíritu Santo. Solicitó por ello 960 reales. Y realizó dos mondadientes de oro por 60 reales. Asimismo, deshizo dos juegos de hebillas e hizo con los diamantes un juego nuevo por 525 reales.

El 9 de marzo de 1768 presentó otra cuenta por dos joyeles con el retrato del Rey. Uno de ellos estaba guarnecido con 1.060 brillantes de varios pesos y tamaños y el otro con 675 brillantes y 6 pequeños rubíes. Parte de la montura esta realizada en oro y parte en plata dorada. Importaron 109.800 reales. El Rey aprobó la cuenta.

La infanta María Josefa encargó el 13 de julio al comerciante Miguel Giro que le enviara 10 zafiros y 630 brillantes. López Sáez los tasó en 47.037 reales y 17 maravedís pero no fabricó ninguna joya con ellos. Un mes más tarde el platero se hizo cargo de un collar con colgante, un par de pendientes y una piocha que el Rey adquirió a don Francisco Doublet, ministro de la República de Holanda. Se valoraron en 75.768 reales. Una vez más se desmontó la pedrería y se reutilizó en joyas nuevas.

El 8 de septiembre ejecutó dos joyeles, uno grande y otro más pequeño y dos aderezos de diamantes y esmeraldas para camaristas. El primer joyel costó 83.970 reales y el segundo 50.340 reales[25]. Como en ocasiones anteriores, el pintor Joaquín Inza fue el encargado de realizar los retratos miniaturas. Los aderezos, compuestos como siempre, por un collar con colgante y dos pendientes tipo *girandole* haciendo juego, se valoraron en 32.010 y 30.750 reales respectivamente.

El 31 de diciembre reunió en una cuenta el precio de las joyas que había realizado en el último año para el príncipe de Asturias. Destacaba la hechura de un juego de hebillas de oro para zapatos y charreteras valorada en 2.406 reales, la compostura de las llamas de un toisón de brillantes en 34 reales y la ejecución de una placa de la orden del Espíritu Santo por 900 reales.

Tres meses más tarde, el 30 de marzo de 1769, realizó otro joyel grande adornado con palmas que se debió obsequiar a un embajador. Y al día siguiente, entregó un ramo de pecho guarnecido de brillantes y unos muelles pulseros a juego que se regalaron a la futura esposa del duque de Parma con motivo de su boda. En uno de los muelles o broche de la pulsera se colocó un retrato del Rey. En el otro no se puso nada para que la novia eligiera el retrato que más le agradara. El valor total del joyel, del ramo y las pulseras fue de 373.180 reales. Se le había entregado a cuenta 200.000 reales. Los 173.180 reales restantes se le abonaron el 14 de abril. Como el Rey se encontraba de jornada en Aranjuez el platero tuvo que desplazarse en coche de caballos hasta allí y pagó por este servicio 270 reales, cantidad que le fue abonada unos meses más tarde.

Para la elaboración de estas joyas el platero utilizó siempre diamantes propiedad del Rey suministrados por los comerciantes de Holanda y de París. A estas partidas

25 Uno de ellos se regaló al conde de Rubión, embajador de Cerdeña y el otro a Juan Zoagli, ministro plenipotenciario de la República de Génova que regresó a su país por encontrarse enfermo. AGP. Reinados, Carlos III, legajo 144.

se añadían las piedras que se desmontaban de joyas antiguas adquiridas a particulares. Pero el platero también estaba atento a las piedras y joyas que circulaban por la Corte. Por ejemplo, para este ramo descubrió una piedra de buena calidad, limpia de impurezas y con buen brillo que costaba 24.000 reales. Si se encargaba al extranjero su precio podía aumentar hasta los 30.000 ó 34.000 reales. Múzquiz aprobó la compra[26].

El 28 de mayo hizo un botón nuevo con un diamante para el pomo de un espadín del príncipe de Asturias que se había extraviado pero como después apareció, se quedó con él y sólo percibió por la hechura 150 reales. También engastó dos brillantes que faltaban en una placa de pecho de la orden del Espíritu Santo por 80 reales, un brillante en un botón para camisola por 79 reales y elaboró una placa de la orden de San Genaro por 900 reales.

El Rey aprobó el 4 de septiembre otra cuenta por valor de 60.255 reales y que incluía dos aderezos de brillantes y esmeraldas integrados como era habitual por collar con colgante y un par de pendientes. Cada uno de ellos estaba guarnecido con 622 brillantes pequeños y 23 esmeraldas de buen color. El 25 de diciembre presentó otra por dos cruces pectorales de brillantes y esmeraldas cuyo precio ascendió a 19.950 reales. Se acompañaron de una cadena para suspenderlas del cuello. Coincidiendo con esta entrega concluyó otra cruz de oro adornada con ráfagas. Por un lado se cinceló un Cristo Crucificado y por el otro una imagen de Nuestra Señora de la Concepción.

En el Palacio del Pardo tasó el 5 de marzo de 1770 un collar, una devota y dos brazaletes de brillantes procedentes de Francia. El collar constaba de diez piezas o eslabones cuajados de brillantes y un lazo en el centro. La devota lucía un lazo en el centro, seis eslabones a cada lado y un colgante en forma de herradura, con botón y colgante en el centro. Y los brazaletes un muelle o broche pulsero. Estas joyas se habían adquirido a la princesa Cristina de Sajonia, cuñada del Rey, que necesitaba deshacerse de ellas por cuestiones económicas. Las joyas fueron entregadas al conde de Fuentes, embajador de España en Francia. El encargado de efectuar el pago fue Francisco Ventura de Llovera, tesorero en París. Se pagó por estas joyas 120.000 libras tornesas. Las joyas se desmontaron y sus piedras se reutilizaron en otras alhajas. El 3 de abril volvió de nuevo al real sitio para recoger un retrato del Rey que debía colocar en una caja de oro[27].

El 26 de junio entregó para el servicio del príncipe de Asturias una placa grande de la orden de San Genaro por la que percibió 1.650 reales. Recibió a cambio otra vieja. Un día antes había concluido un cordero nuevo para un toisón de tamaño mediano. Cobró 300 reales.

El 18 de agosto de 1770 se le libraron 79.517 reales y 16 maravedís por un joyel grande guarnecido de brillantes. El platero diseñó un nuevo modelo. El joyel lucía

26 AGP. Reinados, Carlos III, legajo 145.

27 Pagó por las postas de los cuatro viajes 276 reales. Y por las cajas donde se guardaron las joyas 120 reales.

en el centro, como era habitual, el retrato en miniatura del Rey. Encima la corona. Debajo la figura de un león con la cabeza, greñas y cola fabricadas en oro. A su lado un castillo. Se engastaron en él, 1.097 brillantes.

El 15 de diciembre compró un brillante que pesó diecinueve granos para engastarlo junto con otros diez diamantes propiedad del Rey en una sortija que éste regaló al hijo primogénito del emperador de Marruecos. Costó 12.000 reales. Por la hechura y el oro percibió 180 reales. Quince días más tarde, concluyó un joyel pequeño de brillantes con el retrato del Rey que se regaló a la princesa de Parma que acababa de nacer. El encargado de presentar la joya fue el marqués de Revilla, ministro plenipotenciario del Rey en la corte de Parma. Múzquiz le entregó unos días antes una sortija que llevaba engastado un brillante alargado, algo escaso en las esquinas, de color amarillo, que pesaba 41 granos para que lo reaprovechara en el copete del dije o joyel. También reutilizó los brillantes desmontados de otro joyel pequeño. Aún así tuvo que adquirir siete piedras para rematar la orla con un peso cada una de ocho granos. Abonó por ellas 25.200 reales. Por la hechura y el oro solicitó 1.800 reales.

La tesorería del Príncipe le adeudaba a finales del año 1.400 reales y 22 maravedís por un toisón de oro, de tamaño mediano valorado en 1.200 reales y la compostura de dos placas de la orden del Espíritu Santo y una de la orden de San Genaro en las que engastó varios diamantes.

El 29 de junio de 1771 enriqueció con brillantes un espadín y el cerco de un reloj alojado en la empuñadura de oro de un bastón. Ambas piezas se regalaron al hijo del duque de Castropignano por ser el Rey padrino en su bautizo[28]. Ese mismo día se hizo cargo de un diamante engastado en una sortija que reutilizó en una piocha. Lo tasó en 15.000 reales. Al día siguiente, presentó una cuenta por un juego de hebillas guarnecidas con 735 diamantes, 557 de ellos reutilizados de otro juego propiedad del Príncipe. Eran de nuevo diseño, estaban forradas de oro y se engastaron además 22 diamantes propios del Príncipe y 156 diamantes suministrados por el platero. Y para la Princesa ejecutó dos sortijas adornadas con dos piedras del Vesubio bordeadas de brillantes. Le abonaron 5.940 reales por las hebillas y 1.950 reales por las sortijas[29].

El 12 de agosto tasó varios diamantes propiedad de Ramón Pignatelli. Los valoró en 115.932 reales pero advirtió que tres partidas eran de mala calidad y no aprovechables para las joyas encargadas por el Rey. Un mes más tarde, presentó en la tesorería una cuenta por un joyel grande, adornado con un león, un castillo y dos palmas y otro más pequeño, con dos leones, que el Rey regaló a dos embajadores[30].

28 El 6 de octubre el Rey aprobó esta cuenta en la que se incluía el coste del espadín y de la empuñadura del bastón, así como la hechura y la pedrería utilizadas en un collar y unos pendientes de brillantes y esmeraldas para regalar a una camarista. Percibió en total 25.185 reales.

29 Parte del pago se le canceló con esmeraldas, rubíes y diamantes talla rosa valorados en 1.440 reales desmontados de las guías de una abanico de la Princesa que se iba a guarnecer con brillantes. AGP. Reinados, Carlos IV Príncipe, legajo 42.

30 Los embajadores fueron el conde de Coloredo, embajador de sus Magestades Imperiales y el barón de Friesendorf, ministro plenipotenciario del rey de Suecia.

Los retratos en miniatura del Rey fueron realizados por Inza que cobró por uno de ellos 900 reales. El valor total alcanzó los 31.860 reales.

Durante el mes de octubre efectuó tres viajes al real sitio de San Lorenzo de El Escorial para enseñar a la real familia una caja de oro guarnecida de brillantes, un joyel o dije pequeño con orla y copete de diamantes, un ojal para sombrero, una piocha con corona y palmas de brillantes y unos brazaletes de orlas, es decir unos broches pulseros. Las tres primeras joyas, cuyo precio ascendió a 102.330 reales, se enviaron a Florencia como presente para la duquesa de Toscana y su hijo recién nacido[31]. La caja y el joyel se adornaron además con un retrato de la princesa María Luisa[32]. La piocha valorada en 25.455 reales fue regalada por la infanta María Josefa a la princesa María Luisa y los brazaletes tasados en 38.190 reales se enviaron a la princesa de Palestrina. Por los tres viajes que tuvo que realizar para presentar las joyas se le abonaron 780 reales[33].

Una nueva cuenta fechada el 5 de febrero de 1772 por dos joyeles con retratos del Rey, uno grande y otro pequeño adornados con un león, un castillo y dos palmas fue remitida a la tesorería real. Como era habitual engastó en ellos diamantes propiedad del Rey y otros adquiridos por él a comerciantes de París y Madrid. Le pagaron por los diamantes, la hechura de ambas joyas y los retratos del Rey 75.808 reales y 6 maravedís. El miniaturista recibió por su trabajo 1.800 reales.

Manuel de Larrea, jefe del real oficio del Guardarropa del Rey y del Príncipe, extrajo del oficio por real orden del 30 de abril una venera para el pecho del Espíritu Santo, dos pares de broches para anudar el corbatín, un juego de hebillas grandes para zapatos, otro juego más pequeño para charreteras y dos juegos de botones. Se los cedió a Manuel López Sáez para que realizara con los brillantes engastados en estas joyas una gran cruz o placa para el pecho de la distinguida real orden creada por el rey Carlos III[34] y una cruz para la banda. El platero sólo utilizó los diamantes desmontados en los dos juegos de hebillas y en los botones. Le sobraron 637 diamantes que pesaron 65 quilates, la venera del Espíritu Santo y los broches de corbatín. Empleó además, de su propiedad, ocho diamantes talla almendra, cristalinos, para colocar en las flores de lis, ocho redondos para las bolas y 127 zafiros para el manto de la Virgen. Por estas piedras y por la elaboración de las joyas solicitó 68.702 reales. Los diamantes sobrantes se tasaron en 43.395 reales. Larrea recomendó entregar estos diamantes al platero como parte del pago y así la tesorería le adeudaría solamente 25.307 reales. La venera y los broches se restituyeron al guardarropa[35]. Cuatro de los brillantes almendras sobrantes se emplearon en la cruz de banda de la orden de la Concepción que se destinó al infante Antonio.

31 Los príncipes de Asturias fueron los padrinos del niño.

32 Los retratos en miniatura de la Princesa fueron pintados por Genaro Boltri.

33 AGP. Reinados, Carlos III, legajo 146.

34 O de la Purísima Concepción.

35 En este documento se otorga al platero el calificativo de profesor. AGP. Reinados, Carlos III, legajo 146 y Reinados, Carlos IV Príncipe, legajo 42.

El 30 de junio la tesorería del Príncipe le pagó 21.834 reales por una cruz de oro pequeña de la orden de Carlos III, una imagen de la Concepción esmaltada y otra con un rotulo a la espalda que se colocó sobre una placa que se había enviado desde París. Y a principios de julio enriqueció con una guarnición de diamantes un sencillo aderezo de perlas que se regaló a la princesa de Nápoles que acababa de nacer. El valor de la misma fue de 37.280 reales[36].

El 28 de agosto se aprobó otra cuenta presentada por el platero por la ejecución de una cruz de banda de la nueva orden de Carlos III destinada al infante Carlos Clemente. El precio de la condecoración ascendió a 40.284 reales y 14 maravedís. Se engastaron 233 brillantes y 29 zafiros. Unos días más tarde, el tesorero mayor le entregó 119.912 reales por la hechura de dos joyeles de diamantes que realizó para el real servicio. El joyel pequeño llevaba engastados 970 brillantes y el grande 1.284 brillantes. Al precio del aderezo se sumó lo que costó el coche de caballos que alquiló para presentar las joyas al Rey en el real sitio de San Ildefonso, 540 reales[37]. Ese mismo día se hizo cargo de una partida formada por 266 diamantes con un peso de 59 quilates adquiridos al comerciante José Tadeo Herrero por 42.727 reales y 17 maravedís. Las piedras habían sido propiedad del conde de Revillagigedo. Dos nuevos joyeles pequeños, similares a los anteriores, envió el 12 de enero de 1773. El tesorero le abonó 78.030 reales por ellos. En uno cinceló en el cerco que rodeaba el retrato del Rey un castillo y un león. En el otro dos palmas.

Resulta curioso el contenido de una carta fechada el 30 de marzo remitida a Miguel de Múzquiz en la que el platero se queja de no poder concluir un joyel pequeño encargado por el Rey porque el vicario no le permitía trabajar los días festivos. Para la ejecución de una pieza de esta categoría necesitaba al menos veinte días. Cuando esto ocurría y el platero no concluía a tiempo la pieza, se adquiría una similar a un particular o a un comerciante. En este caso el joyel se compró al conde de Fuentes, embajador de España en Francia, que poseía uno regalado por el monarca a su hijo cuando éste fue padrino de su bautizo.

El 18 de julio presentó dos cuentas: una que ascendió a 11.994 reales y otra por valor de 194.804 reales. La primera era por la hechura y la pedrería engastada en una piocha destinada a la esposa de Carlos Aubert, ayuda de cámara que acababa de tener un hijo. La otra por dos cruces, una pequeña y otra grande, de la nueva orden creada por el Rey. Dos meses antes, le habían abonado a cuenta 60.000 reales. En la cruz grande se engastaron 599 brillantes, 92 diamantes talla rosa en la leyenda "Virtuti et merito" y 50 zafiros en el manto de la Virgen. En la pequeña, con corona en la parte superior, un diamante gordo en el asa, 8 en las bolas, 4 almendrados en las flores de lis, uno ovalado en el centro de la corona, 304 en el resto de la pieza y 51 zafiros en el manto. Estas placas se regalaron a monseñor José Doria Pamphili con motivo de su nombramiento como caballero de esta orden. Le concedió además

36 El aderezo de perlas se compró a José Tadeo y se pagó por él 157.500 reales. A su madre, la Reina de Nápoles, se le regaló una vajilla de oro que costó 334.453 reales y 12 maravedís.

37 Se regalaron a don Jaime Harris, ministro plenipotenciario del rey de Prusia y al barón de Heekeren Bransembourg, enviado extraordinario de los Estados Generales de Holanda.

una de las grandes cruces destinadas a los prelados beneméritos cuyo diseño estaba compuesto por una venera y un escudo guarnecidos de brillantes.

Carlos III concedió el 20 de agosto un toisón al príncipe Fernando de Parma destinado a su hijo el infante Luis Francisco Filiberto de Borbón-Parma, que acababa de nacer. Importó 35.670 reales. Se colocó un diamante grande en el eslabón, otro en el asa, ciento ochenta y dos en el resto de la pieza incluyendo el cordero y cincuenta rubíes en las llamas. Dos días más tarde el Rey ejerció como padrino en la consagración del arzobispo de Seleucia. Le regaló un pectoral y un anillo de brillantes valorados en 43.575 reales. El duque de Losada, sumiller de corps, actuó en representación del Rey. En el pectoral se engastaron tres diamantes grandes propiedad del Rey y uno en la sortija. Además se utilizaron trescientos diamantes de varios tamaños provenientes de las partidas entregadas al platero en los últimos meses.

El 30 de septiembre se le pagaron 113.107 reales por dos joyeles, uno grande y otro pequeño, que acababa de terminar. Bordeando el retrato del Rey se diseñó una sola orla. Y sobre el copete se colocó una corona. En el joyel grande se engastaron 288 diamantes, 34 de ellos propiedad del Rey. En esta cantidad se incluyó el precio solicitado por el pintor miniaturista, 7.540 reales.

En noviembre la tesorería mayor adquirió un zafiro a Andrés Arrati, correo del Gabinete de S.M. en Nápoles. Se remitió a López Sáez para que lo evaluase pero como era piedra de gran tamaño y calidad excepcional consultó el valor a otro tasador. Entre los dos dictaminaron que el precio de la piedra era de 35.860 reales pero recomendaron que no se pagara por ella más de 20.000 reales. Así se hizo.

El 6 de abril de 1774 recomendó la compra de una sortija de brillantes valorada en 15.000 reales a Francisco Montero y Farfano, comerciante en la corte. Se regaló a monsieur Ruckman, secretario de Legación de la corte de San Petersburgo. Y ocho días más tarde, se adquirió a José Ortiz un toisón, una placa y una cruz pequeña de la orden del Espíritu Santo, una presilla con su botón, unas hebillas, una venera y un reloj. En ese momento, el platero desconocía que utilidad se podría dar al reloj pero si no era apropiado para ser entregado como regalo, se podían desmontar las piedras que adornaban la caja pues eran de gran calidad.

Continuando con su rutina, el 21 de mayo presentó una cuenta que ascendió a 135.045 reales por dos joyeles de similar diseño, con corona, uno mayor que el otro. En el grande se emplearon 265 diamantes y en el pequeño 261. Unos años más tarde, ya fallecido el platero, su viuda reclamó el pago de los mismos.

En septiembre la tesorería real le encomendó que buscara en el comercio madrileño dos pistolas, dos relojes de oro y un juego de café con cafetera, una taza y seis cucharas, todo ello de oro. Era un regalo de Carlos III al emperador de Marruecos que a su vez le había obsequiado con varios caballos. El conjunto debía entregarse a Tomás Bremont, cónsul español en Marruecos que a su vez lo remitiría a los miembros de la embajada que había llegado a Madrid. En la carta de respuesta, López Sáez enumera con gran detalle los productos localizados en las tiendas y

casas de varios comerciantes madrileños[38]. Finalmente adquirió dos pistolas por 1.800 reales cuya empuñadura enriqueció con dos esmeraldas y varios diamantes talla rosa y tabla valorados en 2.160 reales. Los relojes, uno de ellos esqueleto, procedían de la tienda de Santiago Merino. No encontró juego de café por lo que se encargó su ejecución al platero Enrique de Silva que percibió por la hechura y materiales empleados 26.016 reales[39]. El coste total ascendió a 88.356 reales y 8 maravedís incluyendo tejidos y dinero en efectivo para el séquito[40].

A finales de febrero de 1775 concluyó un nuevo aderezo para camaristas por él que recibió 28.000 reales. Como era habitual estaba compuesto por un collar y dos pendientes. Se guarneció con 668 brillantes y 23 esmeraldas.

El conde de Fuentes, embajador de España en Francia, envió un toisón y un reloj guarnecido de brillantes. López Sáez pagó a un relojero 120 reales por la reparación de la maquinaria. Tuvo que repulir toda la caja del reloj y la cadena y realizar otras composturas. Además, desmontó el toisón, lo limpió y engastó un rubí que le faltaba. Cobró por este trabajo 2.310 reales. En esta cantidad se incluyó, como en ocasiones anteriores, el coste de los viajes que tuvo que efectuar al real sitio del Pardo para presentar las alhajas al Rey. El reloj fue regalado por el Rey a la reina de las dos Sicilias y el toisón al príncipe que acababa de nacer.

En el mes de junio de 1775 reparó un cetro de filigrana de plata dorada y esmalte custodiado en el guardajoyas del Rey porque estaba muy deteriorado. Su trabajo consistió en dorar los cañones y realizar y esmaltar varias piezas de filigrana. Aprovechó también para esmaltar el resto de la pieza que estaba bastante dañada. Presentó la cuenta el 4 de julio. Recibió 430 reales. En esta cantidad se incluyó los 70 reales que pagó al cajero por forrar el estuche de tafilete encarnado y colocar goznes y aldabillas nuevas[41].

El marqués de la Roche, que estaba pasando apuros económicos, decidió vender algunas joyas de su esposa. Ofreció una perla que López Sáez tasó en 9.000 reales. No quedó del todo satisfecho porque consideraba que tenía más valor, pero aceptó la cantidad ofrecida. Durante el examen de sus joyas, el platero advirtió un gran brillante engastado en una sortija y le recomendó su venta por 66.000 reales[42].

---

38 Así nos informa que la casa Lumbreras tenía dos pistolas inglesas guarnecidas de plata y una escribanía de oro; los Moreras tenían otras dos pequeñas; en la almoneda del marqués de Ensenada sólo quedaban fuentes, soperas y cucharones de oro; la “Pichona” había tenido un almuerzo de plata dorado pero ya lo había vendido y Eugenio Alvarado poseía un par de pistolas guarnecidas de amatistas, esmeraldas, camafeos, girasoles y crisolitas.

39 Certificó las piezas Pedro Cano ensayador de la Real Casa de la Moneda. La cafetera era de oro, lisa, con tapa adornada con una alcachofa. Las piezas pesaron ocho marcos, dos onzas, dos ochavas y dos tomines de ley de 21 quilates.

40 AGP. Reinados, Carlos III, legajo 147.

41 Se trata del cetro real, símbolo de la Monarquía española desde el siglo XVIII, custodiado junto a la corona en el Palacio Real de Madrid. (Patrimonio Nacional, nº inv. 10012089). AGP. Reinados, Carlos III, legajos 48 y 77.

42 AGP. Reinados, Carlos III, legajo 148.

A finales de año, el duque del Infantado le encargó dos borlas con su campana, un botón adornado con diamantes talla brillante y rubíes, un par de hebillas de charreteras guarnecidas con brillantes y un par de pescantes. El 2 de diciembre se le libró por todo 66.067 reales[43].

El 2 de julio de 1776 entregó a Miguel de Múzquiz una cuenta que ascendió a 93.864 reales por tres aderezos, dos de ellos engastados con brillantes y esmeraldas y uno sólo con brillantes, que el Rey iba a regalar próximamente. En el collar y pendientes del primero, valorado en 29.218 reales, se montaron 688 diamantes y 23 esmeraldas; en el segundo, apreciado en 28.282 reales, 718 diamantes y 23 esmeraldas; y en el tercero, 713 diamantes con un precio estimado en 36.364 reales. Este aderezo se obsequió a la condesa de Aldrobandi, esposa del senador de Bolonia. El Rey deseaba que este aderezo sobresaliese respecto al resto y por eso se sustituyeron las esmeraldas por diamantes de mayor calidad.

Mes y medio más tarde, presentó otra cuenta por el coste de dos joyeles, uno grande y otro más pequeño, guarnecidos de diamantes y esmeraldas, que se iban a regalar a dos camaristas. Todas las piedras utilizadas eran suyas por lo que solicitó 136.429 reales. En esta cantidad se incluyó los 1.500 reales que invirtió unos meses antes en la compostura de una caja con retrato del Rey. El monarca ordenó al tesorero Francisco Montes que pagara al platero 231.793 reales por las dos facturas anteriores. En septiembre realizó otro aderezo de brillantes y esmeraldas para Petronila García de Echaburu, antigua camarista de la Princesa, que acababa de tener un niño. El Rey, como siempre, era su padrino. Costó 28.166 reales.

Las camaristas no sólo recibían regalos con motivo de su boda o del nacimiento de su primer hijo. En noviembre el Rey regaló dos flores para la cabeza y dos pares de arillos de brillantes a la azafata y a las camaristas que enseñaron a caminar a la infanta Carlota Joaquina, a la que además le acababan de salir los dientes. Todo ello se valoró en 23.985 reales.

El 26 de abril de 1777 se le libraron por la tesorería real 193.350 reales por otros dos joyeles, uno grande y otro pequeño y dos aderezos de diamantes y esmeraldas para camaristas. Para la elaboración de parte de estas joyas se adquirió al conde de Revillagigedo una partida de diamantes valorada en 47.900 reales. Unos meses más tarde, por otro joyel pequeño, con diseño similar a los anteriores, percibió 45.124 reales. En julio se le encargaron dos agujas de oro para la infanta que estaba a punto de nacer. Cobró 136 reales por ellas.

Los encargos se fueron espaciando en el tiempo. El 12 de septiembre de 1778 percibió 157.076 reales por cinco joyeles, tres grandes y dos pequeños y 18.875 reales por un aderezo de diamantes rosas compuesto por pieza de garganta con colgante, pendientes, pulseros, piocha y sortija. Esta joya se regaló a la esposa del cirujano del Rey, de cuyo primer hijo el monarca fue padrino. En el primero de los joyeles grandes utilizó, además de los brillantes el Rey, 29 diamantes de su propiedad; en el segundo 145 diamantes y en el tercero 265 diamantes. Y en los joyeles pequeños 128 y 180

43 Actuó como tesorero José Lázaro de Castro. Archivo de la Nobleza. Osuna, legajo 379.

diamantes respectivamente. Además, para saldar parte de la deuda, se hizo cargo de una venera de brillantes y rubíes adquirida al conde de Fuentes que consiguió vender por 3.600 reales[44]. Estos joyeles se regalaron a la familia de la reina Madre de Portugal.

El 3 de enero de 1779 concluyó un botón para el cuello, una paloma y un par de pendientes compuestos por arillo y almendra, todo ello guarnecido de brillantes. Se envió a la reina de Francia que acababa de dar a luz a una nueva princesa. El trabajo realizado por el platero se valoró en 57.114 reales[45]. Y unos días más tarde, el 30 de enero, presentó un par de arracadas de farolillos, guarnecidas con 1.834 brillantes de varios tamaños, que le habían encargado poco antes los infantes Gabriel, Antonio y María Josefa con el propósito de regalárselas a la princesa de Asturias que acababa de dar a luz a la infanta María Amalia. El precio total de la joya ascendió a 93.885 reales. De esta cantidad la infanta María Josefa tenía que aportar 20.000 reales. El resto se lo repartieron entre los infantes Gabriel y Antonio.

El 28 de enero se le abonaron 206.404 reales, valor de las joyas que acababa de entregar destinadas a la familia de la reina madre de Portugal que regresaba a Lisboa. Entre ellas se encontraban: una sortija con un zafiro bordeado de diamantes; otra sortija con un diamante en el chatón rodeado de dos orlas de diamantes; otra sortija similar pero con diamantes de menor valor; una piocha de brillantes adornada con el diseño de un sombrero; otra piocha de brillantes con un canastillo; un espadín; una caja; unas hebillas de oro; otra caja esmaltada con una orla de brillantes alrededor de un retrato; un puño de bastón de oro guarnecido de brillantes y un reloj encastrado en la empuñadura; dos sortijas de brillantes; dos cajas de oro y cinco relojes de oro, de repetición, con sus cadenas correspondientes. Parte de estas joyas las adquirió en el comercio madrileño y las enriqueció engastando un zafiro y un diamante del Rey y varios diamantes de su propiedad. Además, el monarca le compró un aderezo completo guarnecido con brillantes y zafiros estimado en 60.000 reales. Unos días más tarde, se amplió el lote con un reloj de repetición, con sello y cadena de oro y una sortija. Estas dos joyas se obsequiaron a la persona que trajo desde Portugal varios regalos para la familia real.

Dos de las últimas obras que ejecutó López Sáez fueron dos cercos de diamantes que bordeaban sendos retratos del Rey colocados en dos cajas de oro, esmaltadas, de perfil ovalado. Se valoraron ambas en 14.874 reales. El platero adquirió una de las cajas en el comercio por 4.200 reales y la otra por 4.920 reales. Por cada uno de los retratos pagó como siempre 900 reales. Esta última se regaló a monsieur Forster, presidente de la Sociedad Real de Londres.

Falleció el 14 de abril de 1779. Unos días más tarde, su viuda Ventura García solicitó una pensión de viudedad ya que tenía a su cargo varios familiares de su marido. Se le concedió, como era costumbre, seis reales diarios. Afirmó que su marido había trabajado para la Real Casa más de catorce años.

44 AGP. Reinados, Carlos III, legajo 149.

45 Además se engastaron ochenta y seis diamantes propiedad del Rey, uno de ellos de 54 granos valorado en 168.000 reales. El precio total de la joya fue de 279.056 reales. AGP. Reinados, Carlos III, legajo 150.

Remitió a Miguel de Múzquiz toda la pedrería propiedad del Rey depositada en el obrador de su marido. Entre ella se encontraban buenos diamantes, otros pequeños y muchos defectuosos que no se habían utilizado[46]. Además dos partidas de rubíes y esmeraldas, dos escudos de veneras de las órdenes de Calatrava y Alcántara que se habían sustituido en septiembre de 1765 y un diamante de una sortija desmontado en 1771. La viuda comunicó que además disponía de un buen número de pedrería propia, adquirida por su marido para emplear en las joyas del real servicio y de un obrador en marcha con muchos y buenos oficiales. Solicitaba continuar al servicio del Rey y que éste nombrara a Nicolás Miguel Fernández, cuñado de su marido, platero de joyas de la Real Casa. Afirmaba que era hábil en su oficio y que había realizado joyas para el real servicio durante las ausencias y las enfermedades de su marido. Nicolás, además, era hijo de Diego Fernández que había ocupado la plaza de jefe de la real guardajoyas de la reina Isabel Farnesio.

Pero, como siempre ocurría en estos casos, otros plateros pretendían el mismo empleo, entre ellos: Francisco Alonso, acreditado platero que había estado pensionado en París; Juan José Pugeo, yerno del también platero José Dueñas Briones; Juan Miguel Martínez, artífice platero en Madrid; Pedro Sáez, también pensionado en París; Ramón Vilar; Vicente Risel y Almarza y Leonardo Chopinot, platero de joyas de la Real Cámara, sin sueldo y destinado al servicio de la princesa de Asturias para la que llevaba trabajando más de trece años.

Consultado el duque de Losada, sumiller de corps, en relación con estas solicitudes, aclaró que los peticionarios pretendían dos acciones diferentes: ser nombrados platero de joyas de la Real Casa[47] con honores de ayuda del oficio de la Guardajoyas, sustituyendo a López Sáez, y ser los destinatarios de los encargos de obras para el real servicio encomendadas por el Ministerio de Hacienda.

Una vez reunidos todos lo informes, el Rey dictaminó el día 5 de mayo que se reintegrara toda la pedrería a la viuda de López Sáez para que concluyera las joyas que su marido dejó inacabadas. Además se le abonaron varias cantidades pendientes de pago entre las que se encontraban los 57.114 reales que costaron las joyas regaladas a la reina de Francia, los 46.785 reales de un collar de engastes sueltos con cadenilla y almendra que ejecutó para la infanta María Amalia y los 20.000 reales que le adeudaba la infanta María Josefa como parte del valor de unos pendientes de farolillos que había regalado unos meses antes junto con sus hermanos a la princesa de Asturias. Por su parte, el obrador de Ventura García concluyó y entregó dos joyeles, uno grande y otro pequeño, dos borlas de diamantes y dos pares de arillos que su marido dejó incompletos. Todo importó 114.593 reales. El

46 En total 21 diamantes grandes y 362 pequeños. Además, parte de las joyas que se habían adquirido el 30 de abril de 1774 al conde de Fuentes y que se habían ido deshaciendo y empleando sus piedras en la ejecución de otras nuevas. Y varias partidas de diamantes pequeños que se compraron al conde de Revillagigedo para el mismo fin. AGP. Reinados, Carlos III, legajos 147 y 150.

47 Se advierte que en la Planta de la Real Casa no existía el empleo de platero de joyas de la Casa ni de la Cámara y que estos nombramientos eran premios concedidos a los artífices que destacaban por su habilidad a la hora de elaborar joyas para el real servicio. AGP. Reinados, Carlos III, legajo 150.

obrador continuó abierto y recibiendo encargos del real servicio al menos hasta 1787.

En el libro de Mancebos del Colegio de San Eloy constan varios aprendices: el italiano Juan Tarquis que comenzó el aprendizaje en 1768 y fue aprobado antes de 1787; Gabriel Duque aprobado en 1771; el vienés José Yauck, que comenzó su aprendizaje en Viena con su padre y luego lo continuó en Madrid con López Sáez aprobando como maestro en 1774; el romano Vittorio Galeoti que se aprobó en 1771, Felipe Martínez Yanguas que aprobó en 1779; Francisco Javier de Zúñiga, que aprendió el oficio con Manuel López Sáez y cuando éste falleció continuó con Ventura García[48] reconociéndosele como mancebo el 19 de junio de 1782 y Joaquín Cros, quien tenía cédula de admisión dada por Manuel López Sáez el 21 de octubre de 1778 y se trasladó a Valencia una vez fallecido el maestro.

Manuel López Sáez trabajó para la corte española desde 1765 a 1779. Destacan pocas obras realizadas por él en estos años, salvo los aderezos que realizó para la princesa María Luisa de Parma y para María Carolina de Nápoles. A pesar de ser nombrado platero de la Real Casa y cámara se dedicó a componer, transformar y enriquecer joyas antiguas o defectuosas, a elaborar una tipología reducida de alhajas -joyeles para regalar a los embajadores o a familiares del Rey y aderezos para obsequiar a las camaristas- y a buscar en el comercio joyas y buena pedrería que pudieran interesar para engastar en las joyas encargadas por el monarca. Continuó la estela dejada por su tío, el platero Francisco Sáez que trabajó para Felipe V, Fernando VI y Carlos III. Y compitió, sobre todo al servicio de la princesa María Luisa de Parma, con el joyero francés Leonardo Chopinot, quien le sucedió en el cargo de platero de joyas de la Real Casa. Al no perdurar ninguna de las piezas por él fabricadas no podemos juzgar la calidad de su trabajo.

48 López Sáez le recibió como aprendiz el 2 de enero de 1776 y Ventura García le ratificó el 12 de abril de 1779. Archivo del Ilustre Colegio-Congregación de San Eloy. *Libro primero de Mancebos u oficiales del Arte de la Platería y Colegio de San Eloy de esta Corte a dos días del mes de marzo de 1779*.

El marcaje y la plata del Gótico al Tardogótico en Valladolid, 1476-1540

AURELIO A. BARRÓN GARCÍA
Universidad de Cantabria

El conocimiento del marcaje, además de descubrir el funcionamiento de las instituciones en el ayuntamiento correspondiente, es una guía segura y muy ajustada para establecer la evolución de la platería. Así, al precisarse aquí los años del marcaje de Juan López de Córdoba se confirma que el más antiguo jarro vallisoletano, con figura de barbado en el pico y asa de siete, se labró entre 1540 y 1551 -colección Várez Fisa-, de modo que se modifica bastante la cronología y desarrollo de estos jarros, pues el del Museo Nacional de Artes Decorativas, sin mascarón, se labró después en un intervalo que comienza en 1551[1].

Son muchos los escritos dedicados total o parcialmente a la platería de Valladolid, pero todavía se desconocen aspectos sobre el funcionamiento del marcaje, y el nombre de los marcadores y de los contrastes que, en principio, fueron creados como oficios distintos aunque, en bastantes ciudades, una sola persona pudo desempeñarlos a la vez. Intentaremos poner orden en estos asuntos fundamentales de la actividad de los plateros vallisoletanos, pero quedan circunstancias que no podremos aclarar convenientemente.

El contraste, oficio creado por los Reyes Católicos en la pragmática dada en Granada el 8 de agosto de 1499, certificaba, en una oficina que el ayuntamiento debía

---

1 Se estudian en J.C. BRASAS EGIDO, *La platería vallisoletana y su difusión*. Valladolid, 1980, p. 48; J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Jarros de pico en la platería hispánica (I)". *Antiqvaria* nº 136 (1996), pp. 22-31. J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Jarros de pico en la platería hispánica (II)". *Antiqvaria* nº 137 (1996), pp. 40-49; J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Platería", en A. BARTOLOMÉ ARRAIZA, (coord.), *Las artes decorativas en España II*. Summa Artis, vol. XLV. Madrid, 1999, p. 548; C. ESTERAS MARTÍN, *La platería de la colección Várez Fisa. Obras escogidas. Siglos XV-XVIII*. Madrid, 2000, pp. 86-88.

mantener, el peso de las monedas de plata y oro con las que se comerciaba, así como el peso de las obras de plata que se vendían. El marcador, conforme a la pragmática de 1488 de los mismos reyes, confirmaba, con su punzón y el de la ciudad, la pureza de la plata usada por los plateros y regulaba y corregía los pesos y las medidas de los metales preciosos. Como quiera que desde hacía muchos años los fieles afinadores o almotacenes se venían encargando del control y regulación de los pesos y medidas, sucedió que en algunas ciudades surgió un tercer oficio -en Burgos se le denominó afinador de pesos y medidas- y hubo ciudades que cedieron el control de los pesos a los marcadores de la plata mientras que en otras ciudades lo desempañaron personas diferentes. En Valladolid se les denominó marcadores o "marcadores e ajustadores de pesos y medidas" a quienes regulaban los pesos de las mercancías[2], lo que ha introducido cierta confusión en la investigación ya que buscábamos marcadores de la plata. También hubo lugares en donde el contraste sumó a sus obligaciones la del control de los pesos y medidas, incluidas las que no se referían al oro y la plata como son las pesas de hierro y las medidas que regulaban muchos tipos de mercadurías[3].

Valladolid contaba con plateros establecidos en la villa desde el siglo XIV y en 1452 sumaban los suficientes como para animarse a fundar una cofradía. Así, si en el último tercio del siglo XIV se han documentado tres plateros, ya eran nueve en la primera mitad del siglo XV[4]. En un oficio en el que era muy habitual que los hijos continuaran en la actividad de sus padres, se ha observado que gran parte de los plateros conocidos no eran naturales de la villa y cómo muchos -a mediados del siglo XV y a finales de este siglo, e incluso en el siglo XVI- llevaban apellidos de procedencia de otros lugares del reino y bastantes llevaban nombres resultantes de la castellanización de otros extranjeros. A mediados del siglo XV vivieron Estevan y su hijo Abdinete o Udinete, Uguete, platero del rey, y su criado Ximón, y Duarte[5]. Al finalizar el siglo XV eran plateros de Valladolid Alonso Falconi, Álvaro y Alonso Romano; más adelante están documentados Juan Gascón, Francisco Milanés, Arnao Vergel, Peti Juan, Pandolfo Colfalcone. Otros muchos plateros de hacia 1500 portaban apellidos de otras villas castellanas próximas o lejanas: Sevilla, Tordesillas, Pa-

2 *Ordenanzas, con que se rige, y govierna la Republica de la Muy Noble, y Leal Ciudad de Valladolid*. En Valladolid en la Imprenta de Alonso del Riego, 1737 (tercera edición de las ordenanzas de 1549). Ordenanza XXXI que trata de los derechos que ha de llevar el marcador por las medidas que ajustare y sellare. Se divide en seis capítulos referidos a labores propias de los fieles almotacenes: afinado de pesas como la fanega, el celemín, el cuartillo, las medidas del vino (cántara, azumbre, cuartillo), las pesas de carniceros (libra, arroba, quintal…).

3 A.A. BARRÓN GARCÍA, "Plata de ley", en A. CASASECA CASASECA (com.), *La platería en la época de los Austrias Mayores en Castilla y León*. Valladolid, 1999, pp. 77-78; A.A. BARRÓN GARCÍA, *La época dorada de la platería burgalesa. 1400-1600*. Valladolid-Burgos, 1998, T. I, pp. 23-61 y la bibliografía citada.

4 A. RUCQUOI, *Valladolid en la Edad Media. Vol. II: El mundo abreviado (1367-1474)*. Valladolid, 1987, p. 406. En la segunda mitad del siglo XV contabiliza diez plateros cuando se sabe de un número muy superior hacia 1497. De modo que tampoco se puede descartar que fueran más numerosos los artífices activos en Valladolid durante la primera mitad del siglo XV.

5 A. RUCQUOI, ob. cit., pp. 407-408. Los plateros Audinete son mencionados alternativamente como Abdinete en la documentación del siglo XVI.

lencia, Jerez, Medina, Granada, Córdoba, Oñate y Curiel -único platero este último de ascendencia judía conocida, pues fue quemado por converso en 1489[6]-.

Al finalizar el siglo XV, entre los años 1494 y 1498, se han publicado los nombres de treinta y tres plateros[7]. La platería creció vertiginosamente a la vez que se expandían y popularizaban las ferias de Valladolid. La ciudad pugnó por atraer, sobre todo tras el incendio que sufrió Medina del Campo en 1491, a los mercaderes que acudían a las ferias medinenses -las principales del reino y muy favorecidas por la reina Católica-. Valladolid ocupa una posición central y casi equidistante con respecto a las otras sedes de ferias y atrajo a muchos mercaderes "por la comodidad para vivir y para asistir a las ferias que se hacen en Castilla, en Medina del Campo, en Villalón y en Medina de Rioseco cuyos lugares distan el que más ocho leguas de Valladolid"[8]. Además, la ciudad del Pisuerga fue residencia frecuente de la Corte y fue elegida como lugar de vivienda habitual por grandes títulos de la nobleza castellana que aseguraron, con su demanda de piezas de lujo, la actividad de los plateros. La presencia en la villa de la Real Chancillería, máxima instancia judicial del reino, de la universidad, del convento de San Benito, casa central de la provincia de Castilla, así como la apertura de los colegios de San Pablo y de la Santa Cruz incrementó la demanda de plata labrada. El relator del viaje del rey Carlos I por Castilla en 1517 describió los ricos aparadores repletos de vajilla civil que sorprendieron a los flamencos acompañantes del rey[9].

Si las ferias de Medina del Campo -que se celebraban en octubre y treinta días después de Pascua- destacaban por el intenso tráfico de letras de cambio y la presencia de mercaderes de especiería, telas ricas y productos que habitualmente vendían

6 A. RUCQUOI, ob. cit., pp. 423-424. En Segovia, los plateros Alvar García y Diego sufrieron la confiscación de sus bienes al ser declarados herejes, *Archivo General de Simancas. Registro General del Sello*. T. VII, 1490. Madrid, 1987, documentos del 20 y 22 de abril de 1490.

7 En el pleito que en 1497 los plateros trataron contra el Ayuntamiento de Valladolid por las piezas retiradas de tableros que superaban el tamaño indicado en las ordenanzas, se cita, el 18 de agosto de 1497, a 26 plateros a los que se debe añadir el nombre de Alonso Falconi que era uno de los afectados por el embargo; J.C. BRASAS EGIDO, ob. cit., pp. 131-132. Los plateros registrados son Juan de León, Alvaro Romano, Juan de Valladolid, Alonso Romano, Pedro de Sevilla, Pedro de Tordesillas, Pedro Alonso de Palencia, Francisco García, Juan de Jerez, Luis de Aller, Gonzalo de Medina, Pedro Quijada, Diego Granada, Jerónimo de Hermosilla, Pedro de Ribadeo, Gonzalo de Córdoba, Pedro de Dueñas, Juan de Oñate, Alonso de Dueñas, Juan Damián, Francisco de Córdoba, Juan de Córdoba, Antonio de Córdoba, Gómez de Córdoba, Gonzalo de Molina, Francisco hijo de Juan de Palencia y Alonso Falconi. El 4 de diciembre de 1494 la cofradía de los plateros de San Eloy firmó, con los frailes del convento de San Agustín, un acuerdo de cesión de una capilla en el claustro donde podrían levantar un retablo, enterrarse y celebrar las reuniones de la cofradía. Estuvieron presentes los plateros Audinete, Andrés de la Rúa, Pedro de Padilla, Juan de Jerez, Pero Alonso, Álvaro Romano, Juan de Valladolid y Diego de San Pedro. La ratificación del acuerdo la refrendaron, en 1498, Diego de San Pedro, Pedro de Hontiveros, Gonzalo de Vegil, Gerónimo de Hermosilla y Juan de León; F.J. DOMÍNGUEZ BURRIEZA, "Principio y fin de la sede de la cofradía de Nuestra Señora del Val y San Eloy en el casco urbano de Valladolid". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* nº 69-70 (2003-2004), p. 342.

8 Así lo supo ver el embajador de Venecia, A. NAVAGERO, *Viaje por España (1524-1526)*. Madrid, 1983, p. 76.

9 L. VITAL, *Relación del primer viaje de Carlos V a España (1517-1518)*. Madrid, 1958, p. 350.

traperos y joyeros, las ferias de Valladolid -que tenían lugar en el mes de septiembre y diez días antes de cuaresma- superaban a las de Medina en la presencia de plateros ya que habitaban de forma permanente en un número superior a los residentes en Medina. Andrea Navagero, embajador de Venecia, destacó la concentración de obradores de platería que existía en Valladolid en 1526 y apuntó con acierto a las causas: "En Valladolid hay muchos artífices de todas clases y se labran muy bien todas las cosas, especialmente la plata, y hay tantos plateros como pueda haber en las dos ciudades principales de España, tal vez dependa esto de que suele residir aquí la corte y de continuo viven en Valladolid muchos nobles y señores que tienen buenas casas, y entre ellos el conde de Benavente tiene un bellísimo palacio. Hay además de esto muchos mercaderes naturales de la tierra y forasteros, por la comodidad de vivir y para asistir a las ferias que se hacen en Castilla"[10]. En cambio, de Medina del Campo resaltó Navagero el fuerte movimiento de letras de cambio y las tiendas de especiería. Con todo en Medina hubo marcador de la plata unos años antes que en Valladolid y un número muy considerable de plateros: hacia 1510 vivían, al menos, unos diez plateros y los avecindados en Medina superaban los cuarenta en 1561, cifra superior a la de cualquier otra ciudad de Castilla, salvo Valladolid. Buena parte de ellos serían plateros de oro que atendían la demanda de la sociedad civil de la villa y de quienes acudían a las ferias en un momento de expansivo consumo de piezas de plata civil. Medina también contaba con un número muy alto de parroquias y de monasterios, pero carecía de la fuerte presencia de altos funcionarios de la administración y particularmente de la concentrada residencia de títulos de la nobleza que caracterizaban a la ciudad de Valladolid.

En Valladolid, el número de plateros creció a partir del reinado de los Reyes Católicos y continuó durante el siglo XVI, momento en el que la ciudad desplazó a Burgos como gran centro platero -la vecindad de los Arfe es un buen indicativo de la pujanza vallisoletana-. En 1561 el censo de población de Valladolid recogió a 57 plateros, una cifra muy superior a la de cualquier otra ciudad de Castilla-León[11]. En torno a 1500 laboraban la plata un número de plateros semejante al que lo hacía en Burgos que se mantenía entonces como gran foco creador de modelos[12]. A mediados del siglo XVI en Valladolid eran muchos más los plateros con obrador abierto que en Burgos. Valladolid se había transformado en el gran foco creador de Castilla-Norte. En el último tercio del siglo se produjo el éxito total de la platería vallisoletana y sus obras, y aún sus creadores, se extendieron desde La Rioja a Galicia. Al finalizar el siglo, aprovechando el establecimiento de la Corte, los plateros de Valladolid, que habían tenido una importante competencia en la producción de

10 A. NAVAGERO, ob. cit., p. 76. Los regidores de Valladolid eran conscientes de la importante actividad platera y dedicaron una ordenanza completa, con nueve capítulos, para regirla. En el preámbulo del capítulo 7 se hicieron eco de los numerosos obradores de platería: "porque en esta Villa se labra siempre mucho Oro, y Plata, assi de forasteros, como de Vezinos de ella, que ningún platero…"; *Ordenanzas…* ob. cit., Ordenanza XIX.

11 J.C. BRASAS EGIDO, ob. cit., pp. 55-57.

12 A.A. BARRÓN GARCÍA, *La época…* ob. cit., T. I, pp. 108-109.

obras de arte religioso en los plateros de Palencia, acopiaron grandes encargos en País Vasco y Galicia. Algunos se establecieron allí, otros en la corte de Madrid, donde constan plateros de origen vallisoletano desde mediados del siglo XVI.

Al ser tan escasas las piezas de plata conservadas y labradas en Valladolid con anterioridad a 1476, no se puede saber si los plateros empleaban marcas de garantía personal que según las Cortes de Madrid de 1435 debían usarse para certificar las obras labradas con plata de ley. Es muy probable que los plateros tuvieran marcas propias, pero es seguro que la ciudad no había desarrollado un sistema de control de la ley de la plata. Las Cortes de Madrid del año 1435 habían establecido una ley muy alta para la plata que los plateros podían marcar ya que debía ser de once dineros y seis granos -937 milésimas según el sistema de medidas actual-, mientras que la plata de la moneda -el real- estaba establecida en once dineros y cuatro granos, es decir, en 930 milésimas. Hemos señalado en otro lugar que resulta difícil saber si se podía llevar a la práctica esta ley o si se dictó para evitar la fundición de monedas o para impedir que los plateros obtuvieran beneficio del desarreglo del sistema monetario[13]. Enrique IV en 1472 ordenó que los plateros de Burgos sólo marcaran la plata de once dineros y cuatro granos con lo que, con un notable sentido práctico, igualó la ley de la plata de marcar a la de los reales y prohibió que se pudiera marcar la plata de menor calidad. En realidad únicamente se controlaba y marcaba oficialmente la plata en unas pocas ciudades de Castilla y era muy frecuente que los plateros labraran plata de once dineros -de 916 milésimas- incluso en las ciudades con marcador, pues la ley únicamente obligaba a marcar la plata de ley superior pero no prohibía el uso de plata de menor ley, sobre todo cuando se confeccionaban piezas pequeñas como pendientes, broches, tejillos, sartales, manillas (ajorcas), collares de cuentas, jaeces y labores de filigrana.

Ante las quejas recibidas, los Reyes Católicos acordaron en las Cortes de Madrigal -celebradas en los primeros días de abril de 1476- que en adelante únicamente se pudiera marcar plata de once dineros y cuatro granos, como había ordenado Enrique IV a los plateros de Burgos cuatro años antes. Finalmente la pragmática de 1488 prohibió tajantemente labrar -no sólo marcar- plata de menor ley que la de los reales; "que ningund platero sea osado de aqui delante de labrar ni labre plata de menos ley de la susodicha"[14], incluso en las labores menudas.

En este ambiente propenso a la regulación de la ley de la plata y al establecimiento de controles de garantía, se produjo el nombramiento del primer marcador de Valladolid. Fue iniciativa de la reina Isabel, posiblemente a petición de las autoridades de la villa o de algunos de los ricos nobles allí establecidos. Poco después de cerradas

13 A.A. BARRÓN GARCÍA, "Plata de ley" ob. cit., p. 75. También, A.A. BARRÓN GARCÍA, *La época…* ob. cit., T. I, pp. 27-30.

14 A.A. BARRÓN GARCÍA, *La época…* ob. cit., T. I, p. 29. La pragmática sobre el marcaje y la ley de la plata, dada en Valencia el 12 de abril de 1488, la hemos publicado, a partir de la copia inserta en las Actas del Ayuntamiento de Burgos, en A.A. BARRÓN GARCÍA, "Sobre el marcaje de la plata en Bilbao durante los siglos XV y XVI". *Letras de Deusto* vol. 38, nº 121 (2008), pp. 131-166, la cita inserta, en p. 158.

las Cortes de Madrigal de abril de 1476, los reyes pasaron a Valladolid. La reina fue informada de que en esta villa no existía el cargo de marcador de la plata, a diferencia de lo que sucedía en las ciudades de Sevilla, Córdoba, Toledo y Burgos, así como en la villa de Medina del Campo. Para evitar el daño que se producía, el 22 de junio de 1476, en Valladolid, hizo merced del oficio de marcador a Rodrigo de Oviedo, platero de la reina y vecino de la villa en el que confiaba por ser hábil y suficiente para el cargo y porque deseaba hacerle merced "por algunos buenos serviçios que al rey mi señor e a mi avedes fecho"[15]. El nombramiento se hizo por toda la vida del

15 Archivo General de Simancas (AGS). RGS, legajo 147606, 422. Valladolid, 22 de junio de 1476. "Doña Ysabel, etc. Por quanto yo soy ynformada e çierta e çertyficada que en la noble villa de Valladolid no ay persona que thenga cargo de ver e pesar e marcar la plata que se vende por los plateros de la dicha villa segund que lo ay en las çibdades de Sevilla e Cordova e Toledo e Burgos e la villa de Medina del Campo e que por causa de no aver inportador que vea e pese la dicha plata muchas personas han reçebido e reçiben algunos engaños de aquellos de quien conpran e porque a mi, commo reyna e señora pertenesçe proveer, e asymesmo entendiendo ser asy conplido a mi servicio e a bien e pro comun de la dicha villa de Vallladolid e de mys subditos e naturales que a ella vinieron a conprar la dicha plata e confiando de vos, Rodrigo de Oviedo, mi platero vezino de la dicha villa que sois persona abile e ydonea e sufiçiente para aver el dicho ofiçio y usar de bien e lealmente; e otrosy por vos faser bien e merçed por algunos buenos serviçios que al rey mi señor e a mi avedes fecho e feiedes, thengo por bien e es mi merçed que de aqui adelante para en toda vuestra vida seades marcador e veedor de la dicha plata e que fagades cargo de la pesar e marcar e non otra persona ni personas algunas nin plateros de la dicha villa nin de fuera della e que ayades e libredes los dichos salarios que vos pertenesçieren e demas devierdes aver por el marcar e pesar la dicha plata; e por conçertar e marcar los marcos que los dichos plateros han de thener segund que los han levado e lyevan los otros marcadores de las dichas çibdades e villa de Medina del Campo o qualquier dellas. E sy alguno o algunos lo contrario ficyeren syn thener vuestro poder para ello que por el mismo fecho pierdan e ayan perdido la plata que asy vendieren e ovieren marcado e pasado (*sic*), de la qual fago merçed a vos, el dicho Rodrigo de Ovyedo, mi platero, o a quien vuestro poder oviere para usar del dicho ofiçio. E mando a los de mi consejo e oydores de la mi avdiencia e allcaldes y alguasiles e otras justicias qualesquier de la mi casa e corte e chançelleria e al conçejo, alcaldes, merino, // regidores, cavalleros, escuderos e ofiçiales e omes buenos de la dicha villa de Valladolid que agora son o seran de aqui adelante e a cada uno dellos o a otras qualesquier personas de qualquier ley, estado o condiçion, preheminençia o dignidad que sean a quien atañe o atañer puede lo en esta mi carta contenido que vos den e consyentan usar del dicho ofiçio libre e desenbargadamente o quien vuestro poder oviere e aver e levar los dichos derechos e salarios e que vos lo non enbarguen nin perturben nin pongan nin consyentan poner en ello nin en parte dello embargo nin contrario alguno. E si alguno o algunos marcaren e pesaren la dicha plata quando la vendieren e non vos la (*tachado:* vendiere) troxieren a vos, el dicho Rodrigo de Oviedo, a la marcar e pesar e examinar, si es buena de marcar e de peso, que caygan e yncurran en pena de una dobla por cada marco, la qual dicha pena sea para el dicho Rodrigo de Oviedo, mi platero; e mando a vos, las dichas mis justicias, e a qualquier dellos que por vos o por quien vuestro poder oviere ofiçio requeridos que les tomen la dicha plata e vos la den e entreguen e la dicha pena pus que vos yo fago merçed della, commo dicho es. E mando e defiendo que los plateros de la dicha villa que agora son o seran de aqui adelante que non marquen nin pesen la dicha plata e que quando la vendieren e ovieren vendido que como quier la ayan pesado e marcado de su marca que antes que pase a la persona a quien asy la vendieren vayan a vos para que la pesedes e marquedes otra ves e la examinedes e sy tal non la fallardes de marcar que la podades cortar e vos den e paguen la dicha plata. E otrosy que todos los marcos que tienen en que pesan la plata que vos los den e entreguen para que los vos veades e marquedes e conçertedes por que las personas de quien compraren o vendieren qualquier plata no reçiban engaño al vender ni al comprar della e que non pesen la dicha plata con otro marco salvo con el que ficiesen dado de vuestra marca e los vos dierdes e que lo asy fagan e cumplan e vos con vos en los dicho ofiçio o con quien vuestro poder ovieree non con otro alguno

platero con beneficio del mismo salario que cobraban los marcadores de los lugares citados. Además, le concedió el oficio para desempeñarlo personalmente o poderlo traspasar a quien quisiera. En adelante, Rodrigo de Oviedo debía marcar, pesar la plata labrada por los plateros y comprobar si se había empleado plata "buena de marcar", es decir, de ley. También debía concertar y marcar los marcos que usaban los plateros para pesar la plata. Por último, se recordaba lo ordenado en las Cortes de 1435: que antes de vender las obras de plata los plateros debían marcar las piezas con sus sellos personales y llevarlas al marcador para que las pesara y examinara.

Aunque no se cuenta con noticias documentales, es lógico pensar que desde 1476 los plateros vallisoletanos, si no lo practicaban con anterioridad, comenzaran a emplear punzones personales para marcar la plata y así se deduce de las primeras obras conservadas con el sello de Valladolid y es razonable que así fuera por lo que señala el nombramiento de Rodrigo de Oviedo, que alude a las marcas de los plateros vallisoletanos, y porque incluso un herrero de la villa, maestro Mohamed, empleaba como marca de su oficio una llave años antes de 1480[16]. Las ordenanzas de la villa conocidas son muy tardías, de 1549, pero ciertamente contemplan la obligación de marcar las obras con sello personal y punzón del marcador[17].

non enbarguen con que digan o alleguen los dichos plateros que nunca lo tal se uso ni acostumbro en la dicha villa nin otras qualesquier rasones que çerca dello contradesyr e allegar, pues que en las otras çibdades e villas de mis reynos muchas personas tienen semejante ofiçio e han usado e usan del e lievan los derechos e salarios al dicho ofiçio pertenecientes syn perturbaçion alguna. E que vos non pongan nin consientan poner en ello ni en parte dello embargo ni en contrario alguno e que vos guarden e cunplan e fagan guardar e cumplir // esta dicha merçed que vos yo fago segund que en esta mi carta se contiene e vos no vayan nin pasen nin consientan yr nin pasar contra ella nin contra parte de ella en algund tiempo nin por alguna manera. E los unos nin los otros non fagan ende al por alguna manera so pena de la mi merçed e de privaçion de los ofiçios e de confiscaçion de los bienes de los que lo contrario fesyeren contra la mi carta. E demas mando al ome que les esta mi carta mostrare o el treslado della sygnado de escrivano publico que bos enplase que paresca ante mi en la mi corte del dia que vos enplasare a quinse dias primeros syguientes e mando so la dicha pena a qualquier escrivano publico que para esto fuere llamado que de ende al que la mostrare testimonio sygnado con sy sygno por que yo sepa en commo se cunple mi mandado. Dada en la villa de Valladolid a veinte e dos dias de junio anno del Nasçimiento de Nuestro Salvador Ihesu Christo de mill e quatroçientos e setenta e seys annos. Yo, la reyna. Yo Ferrand Alvares de Toledo, secretario de la reyna, nuestra nuestra (*sic*) señora, la fis escribir por su mandado. Registrada, Diego Sanches". Agradezco a mi compañero Saulo Rodríguez Lajusticia la ayuda que me ha proporcionado para la transcripción de este documento.

16 El 14 de noviembre de 1480, los reyes concedieron a Abayme Salamanqués, herrero de Valladolid, que pudiera marcar las obras de su oficio con una llave ya que la había empleado en vida de su tío y maestro, maestro Mohamed que se oponía a la pretensión de su sobrino; *Archivo General de Simancas…* ob. cit., T. III, 1480-1484. Madrid, 1987, nº 728, p. 100.

17 *Ordenanzas…* ob. cit., Ordenanza XIX, capítulo 8: "Que no vendan los Plateros cosa que no esté marcada por el Marcador de esta Villa: Otrosi ordenamos, y mandamos, que por escusar los daños, y encubiertas, que las piezas, y cosa que se labran de Plata suele aver, que ningun Platero sea ossado de vender plato, ni escudilla grande, ni pequeña, ni jarro, ni taza, ni niguna otra vasija, sin ir cada pieza por si sellada, y marcada por el Marcador de esta Villa, so pena, que por cada marco, que de otra manera vendiere, pague cada vez mil maravedis".

Una maravillosa y excepcional naveta de la catedral de Burgos, obra del platero Juan de Valladolid, es una de las más antiguas piezas marcadas en la villa[18], aunque posiblemente no se pueda retrasar más allá de 1480 o 1485. Lleva el punzón de su artífice -IVAD/VALIS- en dos renglones separados por un cordón de nudos o rosario de cuentas. El sello de Valladolid también ha de ser el más antiguo registrado y le acompaña un punzón con letras bajo corona que puede pertenecer a un marcador de nombramiento real, pero las letras, que leemos GOC contractas[19], no pueden hacerse corresponder con Rodrigo de Oviedo por lo que han de aludir a otro platero marcador que ejercía el oficio con poder de Oviedo, como autorizaba el nombramiento de la reina Isabel, o por medio de una nueva facultad real desconocida. Algunos han propuesto adjudicar la marca a Gerónimo Alemán, platero de la reina Isabel, pero como estaba activo en 1504 no es fácil que así sea pues parece que quien usó la marca aludida bajo corona desempeñó el oficio de marcador hasta su muerte y ninguna obra es posterior a 1501. Podría tratarse de Gonzalo de Vegil, platero documentado entre 1479 y 1498[20] que comparte apellido con Pedro de Vegil, platero de la reina Católica.

El punzón estampado en la naveta de Burgos tiene un perímetro exterior bien delimitado que cierra un campo en el que se despliegan cuatro flámulas o gallardetes a sinistra. Los elementos de las armas siempre han parecido flámulas, concretamente grímpolas (gallardetes triangulares). Las flámulas podrían representar a los linajes de la villa y permiten comprender el equívoco que pudo producirse entre flámulas y llamas. Uno de los punzones de villa empleado por los plateros podría confirmar que estamos ante flámulas pues en el sello señalado, usado por Juan López de Córdoba en la década de los años cuarenta del siglo XVI, se aprecian claramente gallardetones (lám. 1) que son grímpolas rematadas en dos puntas. Curiosamente en el siglo XVI los pobladores de Valladolid creían mayoritariamente, al decir de Jerónimo Gudiel, que el escudo representaba llamas. Siempre se ha tenido dificultad para identificar los elementos del escudo con jirones porque estos son, en la heráldica, obligadamente descendentes en vertical, mientras que en Valladolid atraviesan de lado a lado el campo. Igualmente resulta chocante la disposición de las armas para aceptar que sean llamas. Por el contrario, las flámulas convienen a la organización de la villa en torno a las distintas familias de los linajes Tovar y Reoyo[21].

---

18 J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Platería en la época de los Reyes Católicos*. Madrid, 1992, pp. 81-83; A.A. BARRÓN GARCÍA, *La época…* ob. cit., p. 410.

19 Al estudiar en 1992 las obras de Juan de Valladolid conservadas en la provincia de Burgos consideré que el escudo estaba cortado en punta con una línea y propuse la lectura IR bajo corona. Al comparar ahora los punzones publicados y los que he podido ver, creo que el trazo inferior -que no atraviesa todo el campo- forma parte de una G, como había considerado el profesor Cruz Valdovinos. Nos parece que la G incluye una O -o una N- y termina con una cedilla.

20 El 28 de diciembre de 1479 los plateros vallisoletanos Audinete y Gonzalo de Vegil testificaron en una escritura otorgada por los mayordomos y cofrades de Santa María de los escuderos de Valladolid; J. MARTÍ Y MONSÓ, *Estudios histórico-artísticos relativos principalmente a Valladolid*. Valladolid, 1901, p. 347. En 1498, Gonzalo de Vegil, fue uno de los plateros que ratificó el acuerdo suscrito en 1494 por la cofradía de plateros de San Eloy de Valladolid con los frailes del convento de San Agustín que se comenta en la nota 7; F.J. DOMÍNGUEZ BURRIEZA, ob. cit., p. 342 y nota 4.

21 Desde el siglo XVI, la historiografía local ha perseguido encontrar una explicación a las

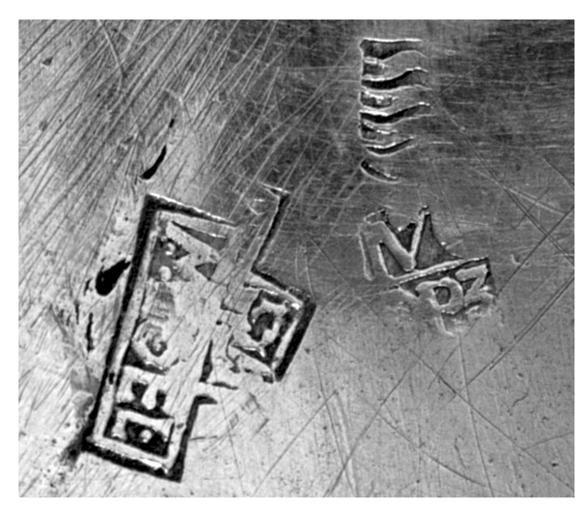


LÁMINA 1. *JUAN LÓPEZ DE CÓRDOBA. Sello de Valladolid con gallardetones (1540-1551). MIGUEL DE ESPINOSA. Hostiario. Iglesia parroquial. San Miguel del Monte (Burgos).*

El nombramiento de Rodrigo de Oviedo nos informa de las pocas ciudades que tenían marcadores de la plata en el comienzo del reinado de los Reyes Católicos. El platero marcador de la vecina villa de Medina del Campo debía ser Gonzalo Gil que lo era, al menos, en julio de 1479[22] y, como el de Valladolid, tenía nombramiento vitalicio. Esta circunstancia hubo de pesar en el posterior desarrollo del marcaje. Los regidores de Valladolid ocuparon los cargos de designación municipal con nombramientos que tendieron a hacerse vitalicios y esta costumbre afectó a los marca-

armas de la villa sin llegar a un acuerdo común. Jerónimo Gudiel aludió a la confusión que en la villa existía sobre el origen de sus armas -G. GUDIEL, *Compendio de algunas historias de España, donde se tratan muchas antiguedades dignas de memoria, y especialmente se da noticia de la antigua familia de los Girones*. Alcalá, en casa de Iuan Iñiguez de Lequerica, 1577, pp. 10v-11v, obra que está dedicada a Pedro Girón I duque de Osuna y V conde de Ureña-. Aunque al final del libro enmienda su error, presentó a un legendario Rodrigo de Cisneros "el de los girones" como origen del poblamiento vallisoletano. También relata la leyenda de las llamas sobre el fuego con el que los vallisoletanos habrían tomado el castillo del Carpio, asunto que recogió una historia manuscrita de la villa en 1644 -J. ANTOLÍNEZ DE BURGOS, *Historia de Valladolid*. Valladolid, 1887, pp. 26-35 que tratan "De las armas de la ciudad"-. Sobre la naturaleza legendaria de lo señalado por Gudiel, M. SANGRADOR VITORES, *Historia de la muy noble y leal ciudad de Valladolid*. Valladolid, 1851 pp. 11-17. También, "Armas de Valladolid", en C. GONZÁLEZ GARCÍA-VALLADOLID, *Valladolid, sus recuerdos y sus grandezas*. Valladolid, 1901, t. II, pp. 43-58, que, como Sangrador, optó por las llamas para identificar las armas de la villa. En los sellos de certificación documental, Valladolid empleó en el siglo XIII un escudo de armas diferente: la abreviatura de la denominación de la villa rodeada de ocho torres acastilladas; y en el reverso, el castillo de tres torreones del reino de Castilla.

22 *Archivo General de Simancas…* ob. cit., T. II, 1478-1480. Madrid, 1987. Documentos del 15 de julio de 1479.

dores y contrastes, a pesar de las indicaciones dadas en las ordenanzas reales. Los Verdesoto y los Reoyo se sucedían como regidores de la villa ininterrumpidamente y en otros cargos hubo riesgo de que sus poseedores lo consideraran un beneficio patrimonial. Veremos cómo la ciudad permitió que Audinete fuera sustituido por su hijo Juan, o Alonso Gutiérrez por su hijo homónimo, aunque éste, a diferencia de Juan Audinete, había obtenido previamente nombramiento del Marcador Mayor. En otros lugares como Toro, capital en aquellos tiempos de una importante provincia, el marcador Pedro Gago, sintiéndose viejo e impedido, traspasó en 1550 a su hijo Juan el oficio de marcador que había obtenido del Marcador Mayor muchos años antes, hacia 1506[23]. La situación en Valladolid no era muy distinta. Las ordenanzas de 1549 impedían que los fieles de bastimentos pudieran ser reelegidos hasta pasados tres años y prohibían delegar el oficio en otra persona "si no fuere de padre a hijo, o de hermano a hermano"[24].

La pragmática real de abril de 1488 proponía que el nombramiento del marcador lo hicieran los regimientos de las ciudades y villas que fueran cabeza de partido y que el cargo tuviera una duración de dos años. Además, los marcadores así nombrados debían ser examinados por el Marcador Mayor sobre su habilidad y facultad para distinguir la plata de ley y ensayarla con certeza. Puesto que algunas obras labradas en Valladolid en las últimas décadas del siglo XV presentan punzones de dos marcadores, podemos sospechar que el regimiento hizo uso de lo ordenado por la pragmática de 1488 para nombrar un marcador de la villa, independientemente de que un platero comisionado por Rodrigo de Oviedo, u otro de nombramiento real, continuara marcando ya que disponía de nombramiento vitalicio. También pudo suceder que se imitara lo que sucedía en Burgos, donde los plateros consiguieron que el Regimiento nombrara a dos marcadores, como venía siendo usual allí, puesto "que por quatro ojos se veen las cosas mejor que por dos ojos e especialmente segund es la vista de la plata que quiere grand entender"[25]. De hecho, antes de tomar determinadas iniciativas, los regidores de Valladolid averiguaron varias veces qué se hacía en otros lugares vecinos, incluida la ciudad de Burgos.

Además, la publicación de la pragmática sobre los pesos y pesas y el marcaje de la plata fue acompañada de averiguaciones sobre la calidad de la plata que efectivamente se labraba en diversos lugares del reino y parece que los reyes estaban determinados a poner fin al uso y marcaje de plata de menor ley que la establecida en Madrigal y refrendada en Valencia. El 2 de julio de 1488 los reyes comisionaron al comendador Álvaro Osorio para que hiciera pesquisas sobre la ley de la plata que empleaban los plateros de Valladolid[26]. El regimiento de Medina del Campo impidió que el mismo comendador hiciera las mismas averiguaciones entre los pla-

23 J.R. NIETO GONZÁLEZ, "Datos para la historia de la platería zamorana". *Studia Zamorensia* nº 2 (1981), p. 167.

24 *Ordenanzas…* ob. cit., Ordenanza I, cap. 6.

25 A.A. BARRÓN GARCÍA, *La época…* ob. cit., T. I, p. 46.

26 *Archivo General de Simancas…* ob. cit., T. V, 1487-1488. Madrid, 1987, doc. de 2 de julio de 1488. Desconocemos si el marcador fue sancionado entonces y si se procedió a un nuevo nombramiento real.

teros medinenses[27], pero poco después Gonzalo Gil platero marcador de Medina, fue condenado a pena de destierro de la Corte, así como de Medina y su tierra, por irregularidades en el desempeño del oficio, aunque pidió el perdón real y con informe favorable de Pedro de Vegil, el 7 de noviembre de 1492 se le volvió a nombrar marcador[28]. También el marcador de Toledo fue detenido el 22 de diciembre de 1488 por marcar plata escasa de ley[29] y, de nuevo, este marcador de Toledo u otro de nombre Alonso de Santa Cruz, y el Ensayador de la Casa de la Moneda de la misma ciudad, Juan Ruiz de Medina, se vieron privados de sus bienes por una orden real de 27 de octubre de 1494[30] que los condenaba por haber marcado y ensayado plata falta de ley como si fuera plata de once dineros y cuatro granos.

Las condiciones para desempeñar el oficio de marcador por parte de los plateros nombrados por los reyes con anterioridad a 1488 se vieron afectadas por la validez universal de la pragmática sanción de abril de 1488, pues se imponía un examen a quienes optaban a la renovación si bien pudo eximirse de esta circunstancia a quienes disfrutaban de nombramiento vitalicio. El nuevo nombramiento de Gonzalo Gil como marcador de Medina a partir de noviembre de 1492 ilustra las diferencias con respecto a los nombramientos anteriores. Si se compara con el nombramiento de Rodrigo de Oviedo hecho en 1476, Gonzalo Gil obtuvo de los reyes nombramiento de marcador, tras ser informados de su habilidad por Pedro de Vegil, es decir, tras ser examinado. A pesar de la pena de destierro y pérdida del oficio con la que se le había castigado con anterioridad, le renovaron la confianza y le dieron licencia para ser marcador, pero "syendo para el [oficio] elegido en la dicha villa de Medina o en otras qualquier cibdades e villas y lugares de los dichos nuestros regnos e señorios fueredes elegido e nombrado para el dicho oficio de marcador de la plata conforme a sus hordenanças", es decir, siempre que la villa de Medina del Campo le nombrara o ratificara como marcador conforme a sus propias ordenanzas municipales.

Desconocemos qué circunstancias se vivieron en Valladolid y si Rodrigo de Oviedo fue apartado del cargo como consecuencia de las averiguaciones hechas en julio de 1488 o si fue nombrado un nuevo marcador por los reyes. Tampoco sabemos si el que ejercía el marcaje lo hacía por delegación de Oviedo. Varias obras de plata de finales del siglo XV están marcadas con el punzón del desconocido marcador que sellaba con letras bajo corona y por el de Pedro Alonso de Palencia, que fue marcador de la villa hasta su fallecimiento ocurrido en fechas próximas a abril de 1501[31]. El 24 de abril de este año el regimiento nombró a Audinete como marcador

27 Ibídem, doc. de 10 de noviembre de 1488.

28 AGS. RGS, legajo 149211, 180. E. GARCÍA CHICO, "Gonzalo Gil, Medina del Campo. Marcador de plata". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* nº 28 (1962), p. 255; *Archivo General de Simancas…* ob. cit., T. IX, Valladolid, 1965, p. 536.

29 AGS. RGS, legajo 148812, 167.

30 AGS. RGS, legajo 149410, 57.

31 En 1510 y 1529 está documentado Francisco Alonso, platero; y en la última fecha junto con el platero Diego Alonso que tal vez sean descendientes de Pedro Alonso. En la primera fecha Francisco Alonso fue uno de los plateros vallisoletanos que pleiteó con los de Medina para poder laborar en sus tiendas durante las ferias de Medina del Campo. Entre 1529 y 1534 se documentan los bautizos de varias

de la villa a la muerte de Pedro Alonso[32]. En realidad el documento escribe el nombre del marcador difunto de modo abreviado, de la misma manera que se presenta en el punzón, es decir, como pº aº que es la forma habitual de escribir los nombres de Pedro y Alonso. La abreviatura, casi un dibujo esquemático del sello del marcador, nos permite asegurar la identificación del punzón. El texto ha de referirse con seguridad a Pedro Alonso, también llamado Pedro Alonso de Palencia. Como Pero Alonso se le mencionó entre los plateros presentes el 4 de diciembre de 1494 al suscribir la cofradía de San Eloy de los plateros el acuerdo con los frailes del convento de San Agustín ya comentado[33]. Como Pedro Alonso de Palencia se le relacionó en 1497 entre los plateros que pleitearon con el ayuntamiento por el derecho a salir a la calle de la Costanilla con tableros de tamaño suficiente donde mostrar sus obras realizadas[34]. Dado el número de piezas conservadas con su marca, siempre fundida al sello con las flámulas de la villa, se puede afirmar que Pedro Alonso desempeñó el oficio de modo vitalicio desde que fuera nombrado, suponemos que en 1488. Al marcador que le sustituyó tampoco le limitaron el mandato a dos años que establecía la pragmática de 1488, pues se estableció un nombramiento sin limite temporal (lám. 2).

Como hemos visto, durante el intervalo que va de 1488 a 1501 hubo dos marcadores pero, a diferencia de Burgos donde punzonaban con un sello, en Valladolid marcaban ambos las piezas examinadas, cada uno con su punzón. En los punzones de los marcadores no observamos variaciones a lo largo de todo el periodo. Sin embargo, existen dos versiones diferentes del sello alusivo a Valladolid que se estampa siempre sobre el punzón de Pedro Alonso y de manera tan superpuesta que se puede deducir que el compañero en el marcaje era marcador de nombramiento real y él marcaba por nombramiento municipal. La primera versión, tal vez más antigua, muestra tres gallardetes hacia sinistra sin alcanzar el perímetro contrario del escudo. Se estampó en una cruz de Fuentes de Nava (Palencia) que relacionamos

hijas de Diego Alonso, padrino a su vez de otros niños hasta 1543; y de 1529 a 1544 está documentado por lo mismo Francisco Alonso, Archivo Diocesano de Valladolid (ADV). San Miguel, Libro de Bautizados 1528-1551. Francisco Alonso contrató en 1549 una cruz que debía realizar según la traza de otra cruz labrada con anterioridad para el convento de San Francisco de Valladolid. Por su parte, Diego Alonso hizo diversas piezas de vajilla para Luis Colón, almirante de las Indias, duque de Veragua y marqués de Jamaica, que se obligó a pagar en septiembre de 1554, E. GARCÍA CHICO, "Documentos para el estudio del arte en Castilla. Plateros del siglo XVI". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* nº 28 (1962), p. 90.

32 Archivo Municipal de Valladolid (AMV). Libro de Actas nº 1, 1497-1502, ff. 469v-470r. "Marcador de la plata e de oro Audinete platero: Este dicho dia por los dichos señores corregidor e regidores fue nombrado por marcador de la plata e oro que en esta villa se labrare en lugar e por fin de pº aº (Pedro Alonso), marcador que fasta aqui lo solia ser a Audinete platero vecino desta villa. De que el dicho señor corregidor tomo e rescibio juramento en forma devida de derecho que de dicho ofiçio de marcador usaria bien e fielmente e no llebaria mas derechos por razon del dicho oficio de aquellos que de derecho oviesen de aver... jura e amen... E le fue dado poder para usar del dicho oficio en tanto quanto su voluntad fuere e no mas. Testigos los dichos".

33 F.J. DOMÍNGUEZ BURRIEZA, ob. cit., p. 342.

34 J.C. BRASAS EGIDO, ob. cit., p. 132.

SELLO DE LA VILLA Y MARCADORES	PLATEROS
Valladolid-1. H. 1485. Burgos, catedral. Naveta. GOC, ¿Gonzalo de Vegil?	IVAN/VALIS, Juan de Valladolid
Valladolid-2. H. 1488. Fuentes de Nava. Cruz. GOC, ¿Gonzalo de Vegil? y PºAº, Pedro Alonso de Palencia	GONC/ALOD, Gonzalo Díez
Valladolid-3. H. 1495. Museo Diocesano de Palencia. Cruz. GOC, ¿Gonzalo de Vegil? y PºAº, Pedro Alonso de Palencia	GONC/ALOD, Gonzalo Díez
Valladolid-3. H. 1495. Becerril de Campos. Custodia. GOC, ¿Gonzalo de Vegil?	GON?, Gonzalo
Valladolid-3. H. 1495. Valencia de Don Juan. Árbol de cruz procesional. PºAº, Pedro Alonso	RVº/PEDRO, ¿Pedro Ribadeo?

LÁMINA 2. *Primera tabla de marcas.*

con el platero palentino Gonzalo Díez[35] -GONC/ALOD-, en un cáliz de Paredes de Nava (Palencia) que marcó un desconocido Pedro -PED/RO*-, tal vez también palentino[36] y en otro cáliz de colección particular[37]. En la segunda variante las tres grímpolas se despliegan a destra y parecen alcanzar el borde contrario como se ve en el pie de una custodia portátil de Becerril de Campos (Palencia)[38] que además selló un desconocido Gonzalo si leemos bien el borroso punzón -GON-, en una cruz del Museo Diocesano de Palencia que también relacionamos con Gonzalo Díez[39], en un cáliz donado a la catedral de Segovia por Beltrán de la Cueva, I duque de Alburquerque, que es obra de Juan de Jerez[40] -IVAN/JERE3-, en un acetre de Juan de Valladolid en la catedral de Toledo[41], en unas palabras de consagración de la misma catedral primada que en origen debieron ser un relicario o mejor un portapaz[42] obra

35 A.A. BARRÓN GARCÍA, "El marcaje de la plata en Palencia durante los siglos XVI y XVII", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2009*. Murcia, 2009, pp. 163 y 165; J.C. BRASAS EGIDO, ob. cit., p. 299; J.C. BRASAS EGIDO, *La platería palentina*. Palencia, 1982, p. 38. En adelante, por evitar reiteración, salvo excepción, no citaremos estas dos publicaciones fundamentales en las que se estudian prácticamente todas las obras que mencionamos.

36 A.A. BARRÓN GARCÍA, "El marcaje…" ob. cit., pp. 163 y 165. Gonzalo Díez y Pedro están documentados en Palencia en 1514, fecha posterior a las obras que comentamos.

37 A. FERNÁNDEZ, R. MUNOA y J. RABASCO, *Marcas de la plata española y virreinal*. Madrid, 1992, pp. 162-163.

38 A.A. BARRÓN GARCÍA, "El marcaje…" ob. cit., pp. 163 y 165.

39 Ibídem. M. SEGUÍ GONZÁLEZ, *Catálogo de platería del Museo Diocesano de Palencia*. Palencia, 1990, pp. 21-22.

40 J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Platería en la época…* ob. cit., pp. 30-32; J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Platería" ob. cit., p. 532; F.J. MONTALVO MARTÍN, "Obras de platería conservadas en la Catedral de Segovia procedentes de donación", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2011*. Murcia, 2011, pp. 357-358.

41 J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Juan de Valladolid. Acetre (h. 1492)". *Ysabel, la Reina Católica. Una mirada desde la catedral primada*. Toledo, 2005, pp. 517-518; M.C. HEREDIA MORENO, "Una obra inédita de Jerónimo Alemán, platero de la Reina Católica". *Archivo Español de Arte* nº 309 (2005), pp. 95-99.

42 Estas palabras de consagración las estudió Cruz Valdovinos, J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Platería en la época…* ob. cit., pp. 78-80. Como la obra presenta ángeles custodios a los lados y un remate con imágenes de Dios Padre y del Espíritu Santo, y como, además, la letra usada es moderna, planteamos en el año 2000 que en origen pudo haber sido un retablo o relicario con un grabado de la Santa Faz o un Varón de dolores, es decir, la figura del Hijo que las otras dos personas de la Trinidad sugerían; A.A. BARRÓN GARCÍA, "La platería en Castilla y León". *El arte de la plata y de las joyas en la España de Carlos V*. La Coruña, 2000, p. 59. La letra veneciana de la inscripción deriva de los tipos abiertos por encargo de Aldo Manucio para editar un libro de Pietro Bembo en 1495 y nos sigue pareciendo imposible, o muy problemático, sostener como original el empleo tempranísimo, en Valladolid, de este tipo de letra humanista en una inscripción de iglesia hecha por un platero tardogótico que de haber colocado un letrero lo normal es que lo hubiera grabado con letra de tipología gótica en fechas anteriores a 1501. En la exposición *Ysabel, la Reina Católica. Una mirada desde la catedral primada* se pudieron ver las palabras de consagración de Juan de Valladolid así como un Cristo muerto sostenido por un ángel de plata dorada y parcialmente esmaltada que se guarda ahora en el Museo de Santa Cruz de Toledo. La profesora Esteras señaló que había formado parte de un portapaz; C. ESTERAS MARTÍN, "Anónimo español. Cristo muerto sostenido por ángel (h. 1500)". *Ysabel, la Reina Católica…* ob. cit., pp. 601-602. Por las medidas y por el estilo, de notabilísima calidad, proponemos que este Cristo fuera la parte central original de las actuales palabras de consagración. Se trata de un varón de dolores como habíamos imaginado y el trabajo de las alas del ángel que sostiene a Cristo es en todo semejante

igualmente de Juan de Valladolid -IVAN/VALIS-.

Existen dos obras más con el punzón de Pedro Alonso y el de Valladolid -una con una nueva versión de tres flámulas a destra-, que no muestran la marca del supuesto platero real GOC[43]. Como son obras conservadas en la iglesia de Valencia de Don Juan (León), fuera de la tierra vallisoletana, no podemos asegurar que hubiera fallecido el marcador GOC, pero cabe la posibilidad pues es lógico que las trajeran a Valladolid y que se marcaran del modo habitual. La que lleva la nueva versión de Valladolid fue labrada por el platero toresano Pedro Gago que está documentado desde 1502 a 1552[44], fecha de su fallecimiento, y hubo de labrarla poco antes del fin del mandato del marcador Pedro Alonso que como hemos visto se produjo en 1501, con anterioridad a cualquier documento conocido de Pedro Gago. Las obras a las que nos referimos[45] son una cruz de altar de la iglesia de Valencia de Don Juan (León) que hizo Pedro Gago, platero de Toro -PO/GAGO-, y un árbol de cruz de la misma iglesia leonesa marcado con el punzón RVº/PEDRO que puede ser la primera marca de Pedro Ribadeo, autor del pie de la cruz como veremos, a menos que se trate de una obra de un platero excelente de otro lugar que, como Pedro Gago, acudiera al marcador de Valladolid para examinar la plata. En estos años en los que no existían marcadores en muchos lugares de Castilla fue frecuente que los clientes de los plateros que laboraban por tierras de Palencia, Toro y Mansilla de las Mulas acudieran a examinar y marcar la plata a Valladolid. Aparte del prestigio alcanzado por los plateros vallisoletanos en Castilla Norte, habrá que recordar que la villa organizaba ferias francas dos veces al año y que en esos dos meses labraban plateros de otros lugares[46]. Incluso de Miguel de Espinosa, un platero muy reconocido en Burgos, se han encontrado dos obras marcadas en Valladolid porque las habría labrado y vendido en alguna de las ferias de la villa[47].

---

al empleado en los ángeles de las palabras. Son de otra opinión, M.T. CRUZ YÁBAR, “Palabras de la consagración”. *Corpus, historia de una presencia*. Toledo, 2003, pp. 76-77 y F.J. MONTALVO MARTÍN, “Juan de Valladolid. Palabras de la Consagración (h. 1492)”. *Ysabel, la Reina Católica…* ob. cit., pp. 518-519.

43 No hemos visto un cáliz de la iglesia de Aldeamayor de San Martín que se ha dicho que lleva marca de Valladolid, OO/PA y LOPZ, del que también se dice que tiene estructura gótica y decoración plenamente renacentista por lo que, en principio, se puede descartar que el marcador sea Pedro Alonso; J.C. BRASAS EGIDO, *Catálogo Monumental de la Provincia de Valladolid. T. X Antiguo Partido Judicial de Olmedo*. Valladolid, 1977, p. 37; J.C. BRASAS EGIDO, *La platería vallisoletana…* ob. cit., p. 121.

44 Pedro Gago fue marcador de Toro desde 1506 hasta 1550, momento en el que cedió el oficio a su hijo Juan Gago de San Pedro. J.R. NIETO GONZÁLEZ, ob. cit., p. 167; J. NAVARRO TALEGÓN, *Plateros toresanos de los siglos XVI, XVII y XVIII*. Zamora, 1988; J. NAVARRO TALEGÓN, “Diócesis de Zamora”. *La platería en la época de los Austrias Mayores en Castilla y León*. Valladolid, 1999, p. 254.

45 M. GÓMEZ MORENO, *Catálogo Monumental de España. Provincia de León*. Madrid, 1925-1926, pp. 457-458, láms. 598-599.

46 Esta circunstancia se recuerda en la Ordenanza XIX, capítulo 7 de 1549 citada en la nota 10.

47 Son obras de Miguel de Espinosa -corona de espinas/MIGEL- un hostiario de la iglesia de San Juan del Monte (Burgos) y un cáliz de Calvarrasa de Arriba (Salamanca) que publicó el profesor Pérez Hernández; M. PÉREZ HERNÁNDEZ, *Orfebrería religiosa en la diócesis de Salamanca (siglos XV al XIX)*. Salamanca, 1990, p. 105. Ambas obras se marcaron en Valladolid entre 1540 y 1551 durante

Nos hemos referido arriba a varias obras, no demasiado refinadas, conservadas en diversos lugares de Palencia pero que tienen marcas no repetidas en otras partes del territorio vallisoletano y hemos supuesto que las hicieron plateros palentinos que marcaban en Valladolid, seguramente por exigencia de sus clientes[48]. Más adelante la custodia de Astudillo, que sigue fielmente las formas de la custodia burgalesa conservada en Támara (Palencia) la realizó, entre 1507 y 1508, un platero Padilla -tal vez el vallisoletano Pedro Padilla documentado en 1494-. Presenta tanto marcaje de Valladolid -el sello de la villa y el de los marcadores FBO- como de Castrojeriz, posiblemente porque hubo pleito sobre su valor y doble examen de la calidad de la plata empleada[49]. Cristóbal de Aller, platero documentado en Mansilla de las Mulas en 1524, marcaba con su sello personal -A/XPO/VAL- y un escudo con una mano extendida que son las armas de Mansilla. Alguna de sus creaciones -una cruz de Valle de Mansilla (León) y un hostiario de Villapún (Palencia)- se trajeron a marcar a Valladolid -o se labraron durante sus ferias- pues muestran su punzón junto con el de Audinete y el de la ciudad del Pisuerga[50].

Los plateros vallisoletanos también trabajaron como tasadores fuera de la villa. Francisco de Isla fue llamado por Antonio de Arfe para tasar, en 1544, la custodia de asiento de la catedral de Santiago de Compostela. Con anterioridad, en 1538 Isla y Francisco de Alfaro habían valorado la custodia de la colegiata de Toro -ahora en el Victoria & Albert Museum de Londres- que había compuesto Juan Gago, platero de Toro[51]. El cáliz de Redipollos (León), de hechura local poco elaborada por un desconocido Gonzalo López -GO/LOPEZ- se llevó a marcar a Valladolid durante el marcaje de Juan López de Valladolid, 1540-1551, y en la villa del Pisuerga pudieron adquirirse los cálices, algo más refinados, de Solle y San Cibrián (León), poblaciones vecinas[52]. Todavía en los años setenta del siglo XVI, Felipe de Córdoba, platero palentino -COR/DOBA- documentado de 1577 a 1579 pero seguramente

el marcaje de Juan López. Sobre Miguel de Espinosa, A.A. BARRÓN GARCÍA, "Miguel de Espinosa y Francisco de Pancorbo, autores de las cruces de Ezcaray, Villar de Torre y Ojacastro". *Berceo* nº 128 (1995), pp. 91-111; A.A. BARRÓN GARCÍA, "La platería arandina en el siglo XVI". *Biblioteca. Estudios e Investigación* nº 10 (1995), pp. 39-65; A.A. BARRÓN GARCÍA, *La época…* ob. cit., T. II, pp. 89-95.

48 A.A. BARRÓN GARCÍA, "El marcaje…" ob. cit., pp. 163-166.

49 A.A. BARRÓN GARCÍA, "La platería tardogótica de Castrojeriz y la obra de Diego de Bilbao", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2010*. Murcia, 2010, pp. 147-150. Se registra en el inventario parroquial de septiembre de 1508 y se hubo de hacer en 1507-1508, en cualquier caso después de 1503 año en el que se recogen, en otro inventario parroquial, piezas reutilizadas en la nueva custodia. Primeramente hubo de sellarse con las marcas de Castrojeriz y, con posterioridad al nombramiento de Francisco de Cuenca y Audinete, se llevó a reexaminar a Valladolid.

50 A.A. BARRÓN GARCÍA, "La platería en Castilla…" ob. cit., p. 57; M.V. HERRÁEZ ORTEGA, "El enigma de la mano: una nueva marca de localidad". *Estudios de Platería. San Eloy 2001*. Murcia, 2001, pp. 97-108.

51 J. NAVARRO TALEGÓN, *Catálogo Monumental de Toro y su Alfoz*. Valladolid, 1980, p. 94; Ch. OMAN, *The Golden Age of Hispanic Silver, 1400-1665*. Londres, 1968, p. 23.

52 La patena del cáliz de Redipollos también está marcada por Juan López y permite apuntar que se llevó a Valladolid para una averiguación completa de la calidad de la plata. J. ALONSO BENITO, "Cálices vallisoletanos marcados por Juan López en el Norte de la diócesis de León". *Estudios de Platería. San Eloy 2001*. Murcia, 2001, pp. 33-44.

activo desde 1569 cuando finalizan las noticias sobre su padre Jerónimo de Córdoba, fue a examinar a Valladolid una cruz manierista de la iglesia de Fuentes de Nava (Palencia). Creemos que la marcó Alonso Gutiérrez el Mozo con un sello que ha pasado desapercibido: ºA/GRZ[53].

Para mejor gestión de los intercambios en las ferias y mercados, la villa de Valladolid se preocupó de informar convenientemente de las fianzas que debían otorgar los cambiadores y para ello convocó al regimiento a ciertos mercaderes y a los plateros Álvaro Romano y Jerónimo de Hermosilla[54]. A Álvaro Romano, que es denominado en marzo de 1500 platero y marcador del concejo de esta villa se le pagaron mil quinientos maravedís por el aderezo de varias pesas que supervisó el regidor Rodrigo de Verdesoto[55]. Hemos visto que era marcador de la plata Pedro Alonso y suponemos que en esta ocasión con el nombre de marcador se refieren al oficio de afinador de pesos y medidas, si empleamos la denominación de este oficio en Burgos. De hecho, en diciembre de 1513 el regimiento libró cierta cantidad a favor del platero Álvaro Romano por el aderezo de las pesas del pescado[56]. Una ordenanza de la villa de 1549 confirma esta apreciación ya que regulaba que nadie pudiera poseer pesa ni medida alguna que no fuera cierta "y sellada por el Fiel, y Marcador de esta Villa"[57]. Como hemos señalado arriba, en Valladolid a los afinadores de pesas y pesos se les denominaba marcadores, o marcadores ajustadores o afinadores, pero no se ocupaban del marcaje de la plata.

A mediados del año 1500 llegó carta real que comunicaba la pragmática de creación del oficio de contraste[58] -publicada en Granada en agosto de 1499-. Al mes siguiente Alonso de Verdesoto fue elegido para el oficio recién creado[59] y con celeridad se aprovisionó y arregló una oficina que sirviera para el ejercicio de contraste[60].

Como ordenaba la pragmática de creación del contraste se hicieron visitas a los cambiadores. Está documentada la que el 2 de enero de 1508 acordó realizar el regimiento para visitar los pesos y pesas y las oficinas de los cambiadores. Los regidores

53 Su padre, Jerónimo de Córdoba, está documentado desde 1535 -cuando presentó su marca, una G, en el concejo de Palencia- hasta 1569; A.A. BARRÓN GARCÍA, "El marcaje…" ob. cit., pp. 165-166, 179 y 182.

54 AMV. Libro de Actas nº 1, 1497-1502, ff. 261r y 396v.

55 Ibídem, f. 272r. Eran pesas de quintal, medio quintal, media arroba y otras que no se especifican.

56 AMV. Libro de Actas nº 3, 1512-1514, f. 158r.

57 *Ordenanzas…* ob. cit., Ordenanza XI, cap. I. También abunda en la misma proposición la ordenanza XXI que trata de los derechos del marcador por ajustar las medidas. Se divide en seis capítulos que describen las labores propias de un fiel almotacén pero que en las ordenanzas de Valladolid se le denomina sistemáticamente marcador y ajustador de pesos y medidas.

58 AMV. Libro de Actas nº 1, 1497-1502, f. 288 r y v. La carta pedía que se creara oficina de contraste en la parte más pública de la villa, que el elegido para desempeñarlo tuviera habilidad y suficiencia y que le proveyeran de pesas, pesos y marco.

59 Ibídem, f. 310v. Verdesoto declaró que ni él ni sus hijos regentaban oficinas de cambio, afirmación que contradice lo que se documenta en 1508.

60 El 14 de octubre de 1500 se pagaron al platero Francisco de Andino 6250 maravedís por los pesos, balanzas, cordones y un marco de dieciséis marcos para el contraste; AMV. Libro de Actas nº 1, 1497-1502, ff. 310v y 432r. A continuación se libra un pago por la pintura de la oficina del contraste; Ibídem, f. 316v.

comisionados, acompañados de Alonso de Verdesoto, cambiador que regentaba la oficina del contraste, visitaron el peso del cambiador Bernardino de Portillo[61]. Para la visita se precisa que salieron con los pesos, pesas, arcas y llaves del contraste. Estas pesas fueron aderezadas en febrero de 1511 y se ordenó que se adquirieran las que faltaban[62]. En este último año desempeñaba el contraste Sebastián de Burgos[63] y en una reunión del regimiento se precisaron los nombres de los alcaldes de los plateros: Antonio de San Miguel y Juan Friega[64].

Del sucesor de Pedro Alonso en el marcaje, Audinete elegido en abril de 1501, no sabemos qué punzón pudo usar en los primeros años del siglo XVI. No se han publicado fotografías de todos los punzones con la grafía T/AUdI ni las transcripciones se han hecho siempre con rigor, pero a la vista de los que conozco no parece que se hayan empleado dos marcas distintas -salvo en una ocasión dudosa que comentaremos- y el sello conocido nos parece que se estampó en obras de cronología algo posterior.

Diego de Valladolid, que es denominado marcador en el documento, fue elegido, el 14 de julio de 1503, fiel de la villa para el segundo periodo que iba de San Juan a Navidad[65]. Junto con Álvaro Romano, Diego de Valladolid volvió a ser elegido fiel el 26 de junio de 1506[66].

Suponemos, mientras no aparezcan otras noticias documentales, que Diego de Valladolid había sustituido como marcador al que empleaba las letras GOC bajo corona, posiblemente al filo del 1500, y que ejerció de marcador hasta el nombramiento de Francisco de Cuenca en 1508. Más fácil es adjudicarle el punzón de marcador: las letras d y o a los flancos del sello de la villa con cuatro gallardetes hacia la destra y las letras VAL debajo, de tal manera que escudo y letras conforman un único punzón. Se encuentra en el magnífico portapaz de la catedral de Orense que lleva armas del duque de Benavente[67]. Lo realizó un desconocido Juan que marcaba con las letras de su nombre bajo una concha o un roel: roel/IVAN. Ingresó en la catedral gallega en 1515 para, con otras obras de arquitectura, ternos y alhajas, sa-

61 AMV. Libro de Actas nº 2, 1502-1514, f. 74r.

62 Ibídem, f. 512r.

63 Ibídem, f. 550v. El regimiento ordenó librar la segunda mitad del salario el 20 de junio de 1511. El 12 de enero de 1512 le libraron otra mitad de salario, f. 601r y AMV. Libro de Actas nº 3, 1512-1514, f. 11r. Un nuevo libramiento del salario consta en diciembre de 1513; Ibídem, f. 103v. Sebastián de Burgos continuaba a cargo del contraste en 1520 pues el 8 de junio de ese año el regimiento le notificó que debía servir personalmente en la oficina del contraste y no mediante sustitutos; AMV. Libro de Actas nº 4, 1517-1520, f. 627r.

64 AMV. Libro de Actas nº 2, 1502-1514, f. 562v. Los alcaldes de los plateros fueron recibidos en el regimiento el 19 de julio de 1511, y les comunicaron que debían pagar 10.000 maravedís para contribuir al gasto de los juegos preparados para el recibimiento del rey Fernando el Católico.

65 Ibídem, f. 112v. Las ordenanzas de Valladolid de 1549 dedicaban la primera a los fieles de bastimentos. Todos los años se elegían cuatro fieles para los meses de enero a San Juan y otros cuatro para el resto del año hasta Navidad; *Ordenanzas…* ob. cit., Ordenanza I, cap. I, 7.

66 AMV. Libro de Actas nº 2, 1502-1514, f. 239r. A finales de junio de 1507 Juan de León, hijo de Pedro de León, resultó elegido como fiel de la ciudad por el linaje de Tovar, f. 35v.

67 J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Platería en la época…* ob. cit., pp. 34-35; M. LARRIBA LEIRAN, “Portapaz, catedral de Orense”. *Galicia no tempo. Monasterio de San Martiño Pinario. Santiago de Compostela. 1991.* Santiago de Compostela, 1991, p. 346.

tisfacer el daño que había causado a la catedral de Orense el IV conde de Benavente enfrentado al conde de Lemos que se hizo fuerte en la catedral y resistió allí de finales de 1471 a comienzos de 1472[68]. También le ha de corresponder a Diego de Valladolid otro punzón de marcador con las letras VAL sobre un escudo distinto de la villa con tres grímpolas a destra que nacen separadas del perímetro del sello que probablemente sea el último punzón de villa que había empleado Pedro Alonso. Se ha encontrado esta marca en un cáliz rico del Museo Lázaro Galdiano que es de pie estrellado, nudo de mazonería y copa historicista[69] (lám. 3).

El regimiento hizo un nuevo nombramiento de marcadores el 13 de octubre de 1508. En esta ocasión Audinete y Francisco de Cuenca fueron elegidos por espacio de dos años y se especificó "que tengan cargo según lo han tenido fasta aquí"[70]. Como al menos Audinete había sido nombrado con anterioridad, no sabemos si el texto se refiere a una renovación de mandato o a que el oficio lo debían desempeñar tal como se venía ejercitando, fueran ellos o no los marcadores inmediatamente anteriores.

Estos marcadores permanecieron en el oficio hasta que, en 1520, le sobrevino la muerte a Francisco de Cuenca. El 11 de mayo de 1520 el regimiento eligió de nuevo marcadores y volvió a confiar en Audinete junto con Álvaro Romano[71]. El corregidor también los aprobó pero recordó que debían ser examinados por el marcador del reino. Además, pidió que les entregaran las pesas y marcos "e todo lo perteneciente al oficio que tenia Francisco de Cuenca marcador"[72].

---

68 J. MUÑOZ DE LA CUEBA, *Noticias historicas de la Santa Iglesia Cathedral de Orense*. Madrid, en la Imprenta Real, por Joseph Rodriguez Escobar, (1727), p. 11; J. VÁZQUEZ CASTRO, "Las obras góticas en la Catedral de Orense (1471-1498)". *Porta da Aira: revista de historia del arte orensano* nº 6 (1994-1995), pp. 38-40; M. MARTÍNEZ SUEIRO, "La Cruz grande de la Catedral (Conclusión)". *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Orense* V, nº 109 (1916), p. 216. Este último autor escribió que en 1511 había acuerdo entre el cabildo y el V conde para entregar "una capilla rica de prata de maçoneria dorada" con todas las piezas de una capilla. Se entregaron en noviembre de 1515 y se conserva el portapaz y una cruz riquísima.

69 J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Platería en la época…* ob. cit., pp. 76-77; J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Platería en la Fundación Lázaro Galdiano*. Madrid, 2000, pp. 48-51; M.J. SANZ SERRANO, "Los cálices del museo Lázaro Galdiano". *Goya* nº 142 (1978), p. 209.

70 AMV. Libro de Actas nº 2, 1502-1514, f. 383r. "Este dicho dia los dichos señores nombraron por marcadores desde oy dia a navidad e de navidad a dos años a (se deja un espacio en blanco en el documento) de Audinete e a Francisco de Cuenca, plateros porque tengan cargo segun lo han tenido fasta aqui. Testigos los dichos e ficieron juramento conforme". Lamentablemente no se señala el nombre de Audinete y el de Francisco de Cuenca se escribió con letra diferente, como si no fuera persona conocida del escribano del regimiento. Tal vez estemos ante un nuevo nombramiento de marcador a favor de Cuenca, que vendría a sustituir a Diego de Valladolid, y una renovación del mandato de Audinete.

71 AMV. Libro de Actas nº 4, 1517-1520, f. 621r. "Botos sobre los marcadores de la plata e oro: Este dicho dia los dichos señores botaron sobre la eleçion de los marcadores de la plata e oro desta villa los quales botado sobre ello los señores comisionaron a Teba e Juan Rodriguez de Baeça e Rodrigo de Verdesoto e Francisco de Leon regidor dieron sus botos para marcadores a Audinete e a Alvaro Romano plateros vecinos desta villa que son personas aviles e suficientes para ello e acordaron…". El regidor Diego López de Zúñiga se conformó con el voto mayoritario pero señaló que no les conocía; f. 621v.

72 Ibídem, f. 621v. Años después, en febrero de 1528, el regimiento otorgó vecindad al platero Alonso de Cuenca del que desconocemos si guarda relación con el marcador; AMV. Libro de Actas nº 5, 1527-1531, f. 82r, regimiento del 29 de febrero de 1528.

SELLO DE LA VILLA Y MARCADORES	PLATEROS
Valladolid-4. H. 1500. Valencia de Don Juan. Cruz de altar. PºAº, Pedro Alonso de Palencia	PO/GAGO, Pedro Gago
Valladolid-4. H. 1501. Museo Lázaro Galdiano. Cáliz. VAL, Diego de Valladolid	
Valladolid-5. H. 1505. Orense, catedral. Portapaz. DO/VAL, Diego de Valladolid	Roel/IVAN, Juan
Valladolid-6. 1508. Astudillo. Custodia, ·+<>+·/FBO, Francisco de Cuenca y Audinete	PA/DILLA, ¿Pedro de Padilla?
Valladolid-6. H. 1510. Valencia de Don Juan. Pie de cruz. ·+<>+·/FBO, Francisco de Cuenca y Audinete	Pº/RIB/AdEO, Pedro Ribadeo
Valladolid-6. H. 1515. Palencia, catedral. Cáliz. ·+<>+·/FBO, Francisco de Cuenca y Audinete	·AN·/TONIO, Antonio de San Miguel

LÁMINA 3. *Segunda tabla de marcas.*

Álvaro Romano que, con anterioridad, se encargaba del control de los pesos y pesas, es decir del afinado de las medidas, pudo continuar con esta labor y con él se produjo la concentración de dos labores que estaban parcialmente previstas en la pragmática de 1488 para el marcador pero que habían sido encomendadas separadamente a unos y otros plateros. En los años siguientes pudo punzonar la plata como marcador -como demuestra un cáliz de Antonio de San Miguel en la catedral de El Burgo de Osma- pero parece que marcó la plata esporádicamente. Sin embargo, continuó aderezando los pesos y pesas y por ello se le hizo un libramiento el 18 de febrero de 1527[73]. Es probable que como marcador-afinador de pesos y medidas le sucediera su hijo. Sebastián Romano consta como tal en octubre de 1540[74].

Llegó al final de su vida Audinete y el regimiento nombró a su hijo Juan de Audinete para sustituirle como marcador. El 31 de julio de 1528 le recibieron como marcador de la plata y el oro por el tiempo que fuera la voluntad de la villa[75] que, en estos años, no era muy exigente y los nombramientos más se parecían a una concesión vitalicia que a una comisión temporal y vigilada que, por el contrario, era el modo de actuación previsto en la pragmática real. Ni siquiera se le recordó la obligación de examinarse ante el marcador mayor.

El siguiente nombramiento de marcador de la plata se hizo el 28 de mayo de 1540 a favor de Juan López de Córdoba[76]. Para entonces seguramente había fallecido Álvaro Romano y un hijo o pariente suyo, Sebastián Romano, le sucedió, en las mismas fechas, como marcador afinador de pesos, oficio que verdaderamente desempeñaba Álvaro[77]. Al año siguiente, en mayo de 1541[78], eligieron marcador por dos años a Juan de Penagos pero se entiende que debía compartirlo con López. Juan de Penagos y Juan López -llamado otra vez Juan López de Córdoba- fueron reelegidos por otros dos años más el 4 de julio de 1544[79]. De nuevo, el 18 de febrero de 1547,

73 AMV. Libro de Actas nº 5, 1527-1531, f. 294r.

74 AMV. Libro de Actas nº 6, 1540-1547, f. 57v. “Libranza al marcador. Este dicho dia los dichos señores mandaron librar a Sebastian Romano marcador de pesos, veinte e un reales de las ocho tablas de carnero e bara e marco de toçino que hiço e syso para la sysa”, regimiento del 15 de octubre de 1540.

75 AMV. Libro de Actas nº 5, 1527-1531, f. 122r. “Recibimiento de marcador Juan de Audinete, platero: Este dicho dia los dichos señores rescibieron por marcador de la plata e oro desta villa a Juan de Audinete, platero, vecino desta villa por quanto su voluntad fuere en la qual e por vacuaçion e falleçimiento de Audinete, su padre marcador que fue desta dicha villa. El qual juro en forma de derecho e los dichos le obieron por resçibido. Testigos los dichos”

76 AMV. Libro de Actas nº 6, 1540-1547, f. 34v. “Marcador Juan Lopez. Este dia fue recibido por marcador de plata e de oro Juan Lopez de Cordoba, platero, vecino de esta villa. Juro en forma”. Juan López estuvo casado con Francisca de Ribadeo, seguramente hija del gran platero Pedro de Ribadeo del que pudo heredar el taller. El 24 de abril de 1537 se bautizó en la iglesia de San Miguel a Diego, hijo de Juan López y Francisca de Ribadeo. Le apadrinaron Gonzalo de Molina y Cristóbal de Ávila; el 27 de julio de 1539 se bautizó a Luisa, hija de Juan López, “platero” y de Francisca de Ribadeo. Gonzalo de Molina repitió de padrino; ADV. San Miguel, Libro de Bautizados 1528-1551.

77 AMV. Libro de Actas nº 6, 1540-1547, f. 57v. Ver notas 56 y 74.

78 Ibídem, f. 195v. “Marcador Juan de Penagos. Este dia los dichos señores reçibieron por marcador de plata e tocador de oro a Juan de Penagos por dos años. El qual juro en forma”.

79 Ibídem, f. 372r.

fue reelegido marcador, por los dos años siguientes, Juan López junto con Francisco de Isla, y en el nombramiento parece que recibieron comisión también para hacerse cargo de las pesas de la villa[80]. En 1551 falleció Juan López y los regidores escogieron para sustituirle a Alonso Gutiérrez en un nombramiento de dos años cumplidos de mayor formalidad que los anteriores que tuvo lugar el 7 de marzo de 1551[81]. Como venía siendo habitual, aunque no se señaló, Alonso Gutiérrez sustituyó al marcador difunto pero compartía el cargo con Francisco de Isla. Ambos fueron reelegidos por otros dos años el 19 de julio de 1553[82].

A pesar de contar con el nombramiento de los marcadores de la plata, o de la mayor parte de ellos, no es tarea sencilla poner orden en el marcaje que se observa en las piezas conservadas. En Valladolid hubo una creciente y febril actividad platera en las primeras décadas del siglo XVI que no permite parangón con ninguna otra ciudad o villa de Castilla Norte. Como en Burgos, dos plateros se encargaban del marcaje pero la ciudad del Arlanzón resolvió la engorrosa presencia de ambos en las tareas cotidianas del marcaje mediante punzones comunes que permitían que uno u otro examinara efectivamente las obras llevadas a los marcadores. Pensamos que en Valladolid, donde la cantidad de obras que se labraba era ingente, no era provechoso ni humanamente posible mantener el marcaje de las obras por los dos marcadores como se había realizado en tiempos de Pedro Alonso y del marcador aludido bajo la corona real en las últimas décadas del siglo XV. Pensemos que en varios nombramientos se precisa la facultad otorgada de marcar plata y oro. Eran más numerosos los plateros de oro y suelen pasar desapercibidos porque sus obras no se conservan. Pudo suceder que los marcadores de Valladolid se ocuparan preferentemente y de común acuerdo de uno u otro metal. Audinete, posiblemente platero de oro pues ninguna obra suya se conoce, pudo atender, preferentemente, el marcaje del oro en las dos primeras décadas del siglo XVI, desde 1500 a 1520, fechas que señalan su primer nombramiento de marcador y el fallecimiento de Francisco de Cuenca. Sin embargo, a partir de la muerte de este último, el punzón T/AUdI se generalizó en el marcaje de las obras de los plateros de plata de 1520 a 1540, pues parece que su hijo Juan de Audinete, nombrado marcador en 1528, continuó empleando el mismo sello que su padre. Álvaro Romano fue compañero marcador de ambos Audinetes.

80 Ibídem, f. 618r. "Marcadores de las pesas: Este dia los dichos señores nombraron por marcadores de la plata y oro y pesas desta villa a Juan Lopez y Francisco de Isla, plateros por este año y el que viene. Los quales juraron en forma".

81 AMV. Libro de Actas nº 7, 1551-1554, f. 14v. "Rezebimiento de marcador. Alonso Gutierrez de oro y plata. Este dicho dia los dichos señores dixeron que por quanto Juan Lopez es falleçido el qual hera marcador desta villa de oro y plata en lugar del qual los dichos señores dixeron que atenta la persona e avelidad de Alonso Gutierrez platero vecino desta villa le rezibian e rezibieron por tal marcador desta dicha villa conforme a las plematicas e leys destos reynos. El qual juro en forma segun en tal caso se requiere. Por los dichos señores fue recibido al dicho oficio uso y exerçiçio del, e le dieron poder en forma para usar y exerzer por dos años conplidos".

82 Ibídem, f. 261v. "Marcadores de oro y plata. Este dicho dia los dichos señores nombraron por marcadores de oro y plata desta villa a Alonso Gutierres e Francisco de Isla por otros dos años. Juraron e fueron rezevidos".

Romano era desde 1500 marcador de los pesos y pesas -marcador-afinador- y continuó siéndolo hasta el final de sus días. Debía concertar y supervisar los pesos y medidas de todo tipo en la villa y su tierra y las ordenanzas obligaban a que se ajustaran cada seis meses. Es razonable que se apartara del marcaje de la plata y la confiara preferentemente en los Audinetes. No se conoce la marca de Juan de Penagos, mientras que las obras de plata labradas en los años cuarenta del siglo XVI muestran de modo general el punzón de su compañero Juan López de Córdoba. Penagos fue el único platero marcador conocido hasta ese momento que no permaneció en el oficio hasta su muerte. En 1547 fue sustituido por Francisco de Isla, aunque Martí y Monsó documentó a Penagos en 1549[83]. También desconocemos si Francisco de Isla, platero de plata, esperó o no a marcar las obras de plata al fallecimiento de Juan López. En 1551 Alonso Gutiérrez el Viejo fue elegido marcador tras la muerte de Juan López de Córdoba. Era platero de oro pero marcó la plata. Como se había hecho a finales del siglo XV, al menos un original bote con tapa, obra de Andrés Aller[84] en la Colección Várez Fisa, lo examinaron ambos marcadores antes de 1555, año en el que la Chancillería publicó sentencia definitiva en el pleito mantenido entre Francisco de Isla y Antonio de Arfe por los honorarios que le correspondían a Isla quien acudió a Santiago de Compostela a tasar la custodia de asiento labrada por Arfe. No es seguro que Isla llegara a conocer la sentencia de la suprema audiencia vallisoletana. En 1554 se acabó la custodia de asiento de Medina de Rioseco y está marcada por su autor, Arfe, y por Alonso Gutiérrez el Viejo.

El periodo del marcaje con el punzón ·+<>+·/FBO -en adelante FBO o marcador FBO- está delimitado entre 1508 y 1520 y podría ser que durante esos años ambos marcadores punzonaran con un sello alusivo a los dos, como sucedía en Burgos. Con la F y la O se alude a Francisco, Francisco de Cuenca, nacido hacia 1476[85]. No acertamos a saber qué representa la B, a menos que se compusiera erróneamente en lugar de una R. Como veremos, por estos años, aunque era también marcador Audinete, parece que no marcaba con un punzón particular. En ninguno de los documentos publicados se ha dado el nombre de pila de Audinete y, aunque se ha hablado de Tomás, no he encontrado referencia documental. Cabe la posibilidad de que se aluda a él con la B aunque sería más representativa la A. Para ello tendría

83 J. MARTÍ Y MONSÓ, "Menudencias biográfico-artísticas". *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones* II, nº 13 (1904), p. 199. Documentado desde el 8 de octubre de 1518 hasta el 12 de diciembre de 1549, momento en el que arrendó un cuarto de su casa en la Costanilla al platero Juan de la Cadena.

84 J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Platería", en A. BONET CORREA (coord.), *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*. Madrid, 1982, p. 86; J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Platería" ob. cit., p. 548; C. ESTERAS MARTÍN, *La platería de la colección…* ob. cit., pp. 74-76.

85 Francisco de Cuenca, denominado por el escribano "marcador" testificó en 1516 en el pleito que mantuvieron los plateros Francisco de Andino y Audinete sobre la pertenencia de un censo soportado por unas casas en la platería. Cuenca dijo que conocía a las partes desde hacía más de 30 años y que era mayor de 40 años. Se han publicado algunas noticias sobre el pleito -N. ALONSO CORTÉS, *Datos para la biografía artística de los siglos XVI y XVII*. Madrid, 1922, p. 14-, pero no se ha mencionado la testificación de Cuenca ni el poder que el 19 de enero de 1519 otorgó Audinete a su hijo Juan de Audinete; Archivo de la Real Chancillería de Valladolid (ARChV), Pl. Civiles, Pérez Alonso (F), C. 203,4.

que llamarse Benito o algún nombre semejante que finalizara, además, en O. Su hijo Juan puso a uno de sus últimos vástagos el nombre de Benedicto[86], pero hasta que la documentación no lo resuelva puede ser una circunstancia intranscendente. El punzón FBO se acompaña siempre con un nuevo escudo de la villa que lleva cuatro flámulas vueltas a la sinistra. El punzón se estampó con mucha claridad en la custodia de Astudillo, llevada a examinar a Valladolid en 1508 o poco después. Si se llegara a precisar la cronología de las obras de Pedro de Ribadeo (1484-1528)[87] se podrían aclarar las circunstancias y los plazos de los marcajes FBO y T/AUdI, como ya señaló el profesor Cruz Valdovinos. Pedro de Ribadeo marcó sus abundantes obras de iglesia con dos marcas ligeramente distintas: Pº/RIB/AdEO, con d gótica, y Pº/RIB/ADEO con D en letra humanista y los renglones marcados con líneas[88]. El primer punzón, más antiguo, lo empleó en obras plenamente góticas o de incipiente adorno renacentista. Son obras magníficas y riquísimas, pero tradicionales si se hace salvedad del renovador cáliz-custodia de Herrera de Duero y de la fuente del obispo Rodrigo Mercado de Zuazola en Oñate, de muy abundantes detalles renacentistas. Este primer punzón de Ribadeo está asociado siempre al marcador FBO: pie de cruz de Valencia de Don Juan (León), cruces de Mucientes y Membibre de la Hoz (Segovia)[89], cálices-custodia de Laguna de Duero y Herrera de Duero y la pequeña figura de María con el Niño, procedente de una cruz, del Museo Lázaro Galdiano[90]. El pie de la cruz de Osuna (Sevilla), donación del conde de Ureña, se marcó con FBO y el árbol con una peculiar marca de Audinete[91]. Es lógico, porque era frecuente pero no obligatorio, que primero se labrara el árbol, de tracerías y hojarascas góticas de un virtuosismo sin igual. En el pie se estampó la segunda versión del sello personal de Ribadeo, de modo que el cambio en el punzón de autor se produjo poco antes de 1520. Para entonces, su estilo había evolucionado hacia la incorporación masiva del adorno renacentista aunque las tipologías empleadas seguían aferradas a la tradición. Los cambios se pueden observar en este pie de cruz, en la fuente de Oñate y en el cáliz-custodia de Herrera de Duero. De un fragmento de cruz del Victoria & Albert Museum de Londres no es seguro que se haya reproducido bien la D del punzón de Ribadeo. Parece la D renacentista pero le faltan los renglones separadores. Este pequeño fragmento se corresponde con el tiempo del mandato

86 El 18 de julio de 1734 fue bautizado, en la parroquia de San Miguel, Benedicto, hijo de Juan de Audinete; ADV. San Miguel, Libro de Bautizados 1528-1551.

87 ADV. San Miguel, Libro de Bautizados 1528-1551. Ha de ser el platero Ribadeo que apadrinó el 6 de octubre de 1528 a Juan, hijo de Juan Negro y Catalina Negra, esclava de Juan Rodríguez. Francisca de Ribadeo, seguramente su hija, se desposó con el platero Juan López, que pudo heredar el taller de su hipotético suegro.

88 J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Platería en la época…* ob. cit., pp. XLII-XLIII y 84-93.

89 E. ARNÁEZ, *Orfebrería religiosa en la provincia de Segovia hasta 1700*. Madrid, 1983, p. 71.

90 J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Platería en la Fundación…* ob. cit., pp. 77-79.

91 J.C. BRASAS EGIDO, *La platería vallisoletana…* ob. cit., p. 128 y lám. 108; J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Platería en la época…* ob. cit., pp. 87-89. Se reproduce la marca, bastante frustra, por lo que no estamos seguros de ella.

de FBO[92]. Las obras de Ribadeo examinadas por el marcador o los marcadores T/ AUdI -Audinete y su hijo Juan y por tanto posteriores a 1520- son los pies de cruz de Camporredondo y Vertavillo (Palencia), el portapaz de Huéscar (Granada) y la cruz de Pesquera de Duero. En Vertavillo la estampación del punzón es muy débil y nada se puede certificar, pero las otras tres obras se sellaron con la segunda marca de Ribadeo, con D humanística. La concepción y los detalles del portapaz de Huéscar es tradicional y los motivos son góticos sin ninguna concesión a las nuevas corrientes artísticas, explicable porque está elaborado con partes básicamente fundidas a partir de moldes que tendría en el taller. Sin embargo, la cruz de Pesquera de Duero es la más evolucionada de sus creaciones[93]: incorpora láureas y querubines y la vegetación a *candelieri* sustituye a las tracerías góticas caladas que se despliegan por los brazos de las cruces de Mucientes y Osuna (Sevilla).

Con el punzón FBO se marcaron otras muchas obras. Una rica y original cruz de altar, del legado del obispo Rodrigo Mercado de Zuazola a la capilla del colegio fundado en Oñate, se marcó con FBO mientras que la fuente con las armas del obispo sólo muestra la de la villa y el primer punzón de Ribadeo[94]. Es una fuente deslumbrante adornada con escenas de educación moral y está cuajada de vasos y roleos renacentistas. Se marcó con el primer sello personal de Ribadeo que se corresponde con el mandato de FBO de modo que la cruz de altar también puede ser suya. En estos mismos años se labró la custodia de Villerías de Campos (Palencia) a la que se añadió a mediados del siglo un original expositor. Lleva la marca O/·X·/VAL que puede corresponder a Cristóbal de Ávila, documentado entre 1516 y 1543[95]. Los cálices que el obispo Acebes regaló a las catedrales de Burgos y Palencia llevan las marcas de ·AN·/TONIO que relacionamos con Antonio de San Miguel[96], y se labraron probablemente en 1515, después de la muerte del obispo, que falleció en Valladolid el 21 de abril de 1515[97]. La primera obra conservada de San Miguel puede ser un relicario de San Valentín con forma de mano y pie de lóbulos góticos del monasterio de Santo Domingo de Silos[98]. Una de las obras vallisoletanas

92 Ch. OMAN, ob. cit., p. 9.

93 A.A. BARRÓN GARCÍA, "La platería en Castilla…" ob. cit., p. 54.

94 I. MIGUÉLIZ VALCARLOS, "El juego de pontifical del Obispo Rodrigo Mercado de Zuazola en Oñate". *Estudios de San Eloy 2001*. Murcia, 2001, pp. 179-182; A.A. BARRÓN GARCÍA, "Las artes decorativas del Gótico en Castilla". *Biblioteca. Estudio e Investigación* nº 25 (2010), pp. 321-322.

95 Aparece mencionado el pleito entre Francisco de Andino y Audinete y en los libros de bautizados de San Miguel consta que apadrinó a varios niños hasta 1543. Es posible que aún viviera en 1551 cuando se documenta a Cristóbal de Ávila el Mozo; N. ALONSO CORTÉS, ob. cit., p. 14.

96 Nacido en 1481 según declaración propia de 1510, falleció en 1545. En 1544 contrató una cruz para la Trinidad de Valladolid y poco antes otra para el convento de Tordehumos. J. MARTÍ Y MONSÓ, *Estudios…* ob. cit., pp. 182 y 302; J. MARTÍ Y MONSÓ, "Menudencias…" ob. cit., II, nº 15 (1904), pp. 252-255. Su hijo mayor, homónimo, fue cambista, y los demás, plateros: Jerónimo, Juan, Alonso y Francisco de San Miguel.

97 A.A. BARRÓN GARCÍA, "Cálices del vallisoletano Antonio de San Miguel". *Estudios de Platería. San Eloy 2002*. Murcia, 2002, pp. 75-98.

98 A. LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, "El relicario del monasterio de Silos". *Silos. Un milenio. Actas del Congreso Internacional sobre la Abadía de santo Domingo de Silos. IV Arte. Studia Silensia*

más originales y armoniosas, de decoración muy refinada y moderna, es una copa de beber que sirve para guardar el Santísimo Sacramento en la catedral del Burgo de Osma. La hizo Rodrigo de León -figura de león rampante/RODGO/DELEO- durante el marcaje de FBO, entre 1515 y 1520[99]. No hemos podido comprobar si el pie de cruz de Aldeamayor de San Martín presenta tanto la marca FBO como la de Audinete, quien la ha visto señaló que estaban deficientemente impresas[100]. La manzana esferoide de esta cruz se cubre de roleos y cornucopias a *candelieri* que sugieren una datación conveniente al marcador FBO (lám. 4).

El platero Estevan y su hijo Abdinete o Udinete están documentados en Valladolid desde 1450[101]. Este primer Audinete puede ser quien testificó, en 1479, en una reunión de la cofradía de los escuderos de Valladolid[102]. Nuestro marcador ha de ser quien está documentado desde 1494[103], y su hijo Juan de Audinete desde 1518 a 1542[104]. Se ha publicado un punzón bastante frustro que representa la D con un giro a favor de las agujas del reloj -cruz de Osuna- mientras que en el resto de las marcas publicadas la D gótica del punzón gira en sentido contrario, tal como se escribe la d. Como punzón de villa T/AUdI utilizó un escudo de cuatro flámulas de dirección sinistra. Como peculiaridad, observamos que en el perfil izquierdo del escudo la estampación dejaba una ligera curva cóncavo-convexa en contraste con la línea recta que se observa en el punzón anterior.

Aparte de las obras de Ribadeo comentadas arriba, con T/AUdI se marcó una custodia portátil con expositor al aire que lleva inscripción de donación. Nos parece obra de Antonio de San Miguel, platero que todavía permanecía activo en 1544, el año anterior a su fallecimiento, seguramente porque trabajaban en su obrador Jerónimo de San Miguel y otros hijos plateros. Se trata de una temprana custodia de sol -con querubines y aletones curvos al aire en lugar de rayos- decorada con motivos del plateresco: las figuras de María con el Niño y de Santa Ana entre balaustres, y las cabezas de San Pedro y San Pablo insertas en láureas rodeadas de ángeles. La inscripción de donación permite fechar la custodia en los años treinta del siglo XVI, y confirmar que el punzón T/AUdI se empleó después de la marca FBO. Conserva tres letreros de los cuatro que tuvo originalmente y en ellos se lee que es regalo a la abadía de Lebanza -"Alabança"- de Toribio García, canónigo de Lebanza siendo abad Gaspar de Fuentes. Ahora pertenece a la catedral de Palencia. Gaspar de Fuentes

XXVIII. Santo Domingo de Silos, 2003, pp. 354-356.

99 A.A. BARRÓN GARCÍA, "La platería en Castilla…" ob. cit., p. 178. Rodrigo de León está documentado en 1528 y 1529 como padrino de un par de niños bautizados en la iglesia más próxima a la platería en la que abundaban los parroquianos de este oficio; ADV. San Miguel, Libro de Bautizados 1528-1551.

100 J.C. BRASAS EGIDO, *Catálogo Monumental…* ob. cit., p. 37; J.C. BRASAS EGIDO, *La platería vallisoletana…* ob. cit., p. 110.

101 A. RUCQUOI, ob. cit., pp. 407 y 413.

102 J. MARTÍ Y MONSÓ, *Estudios…* ob. cit., p. 347.

103 F.J. DOMÍNGUEZ BURRIEZA, ob. cit., p. 342.

104 ARChV. Pl. Civiles, Pérez Alonso (F), C. 203,4. Poder de Audinete a su hijo Juan otorgado el 19 de enero de 1518. J. MARTÍ Y MONSÓ, "Menudencias…" ob. cit., II, nº 14 (1904), pp. 228-231.

SELLO DE LA VILLA Y MARCADORES	PLATEROS
Valladolid-6. H. 1518. Osuna. Pie de cruz. ·+<>+·/FBO, Francisco de Cuenca y Audinete	Pº/RIB/ADEO, Pedro Ribadeo
Valladolid-7. H. 1520. Pangusión (Burgos). Cáliz. T/AUdI, Audinete	O/+E+/... o O/+F+/...
Valladolid-7. H. 1525. Villapún. Hostiario. T/AUdI, Audinete	A/XPO/VAL, Cristóbal de Aller
Valladolid-7. H. 1525. Puentedeume. Portapaz. T/AUdI, Audinete	RO/PedRO, Pedro de Robledo
Valladolid-7. H. 1525. Villalcázar de Sirga. Custodia. T/AUdI, Audinete	ALFA/RO. Juan de Alfaro
Valladolid-8. H. 1530. El Burgo de Osma, catedral. Cáliz. ALV/ARO, Álvaro Romano	·AN·/TONIO, Antonio de San Miguel

LÁMINA 4. *Tercera tabla de marcas.*

fue abad perpetuo al menos desde 1531[105] hasta su fallecimiento en 1550. En 1548 contrató para su entierro la conocida capilla de San Pedro de la catedral de Palencia. La misma datación tardía para el punzón T/AUdI establece la custodia de Villalcázar de Sirga (Palencia)[106], muy representativa del conservadurismo de las formas en el centro platero de Valladolid que fió el éxito de sus creaciones al virtuosismo del detalle y a la opulencia fastuosa de las obras de iglesia, aunque resultan un tanto recargadas. A diferencia de los plateros burgaleses -tan innovadores- los vallisoletanos no desarrollaron tipologías renacentistas reconocibles y exportables. Al contrario, la persistencia del Gótico es su sello de identidad. En lo estilístico, los plateros de Valladolid se mantuvieron apegados a las formas y adorno del gótico tardío, a pesar de que podían haber recurrido a los renovados repertorios decorativos que utilizó Pedro de Guadalupe en sillerías y mazonerías. Hubo que esperar a la llegada de Alonso Berruguete, Juan de Juni y, en lo que a la platería se refiere, Antonio de Arfe para que Valladolid se constituyera como un verdadero foco creador. La custodia de Villalcázar es obra de Juan de Alfaro -ALFA/RO-, documentado de 1510 a 1544[107]. De parecido conservadurismo adolece un portapaz[108] de la iglesia de Puentedeume (La Coruña) que regaló el capitán Fernando de Andrade a su regreso de las campañas de Italia[109]. Además del punzón T/AUdI, muestra el punzón RO/PEdRO, relacionado con Pedro de Robledo, de 28 años en 1517. Una fuente de perfil escotado y decoración de roleos, semejantes a los de la fuente de Ribadeo en Oñate, se marcó con un sello de autoría desconocida que podría corresponder a Juan López de Valladolid o a Alonso de Valladolid ya que en el primer renglón puede llevar contractas las letras L y N: ALN/VLID[110].

Hemos comentado que Álvaro Romano, ocupado con la revisión de los pesos y medidas de la villa, marcó esporádicamente de 1520 a 1540 y que no existen argumentos para atribuirle ninguna obra como no sea el plato que señalamos abajo. Con su marca -ALV/ARO, en dos renglones separados por una línea- va asociado

105 ARChV. Reales Ejecutorias, C. 437.61. Ejecutoria sobre la jurisdicción de Polentinos, Lebanza y Estalaya, dada el 10 de septiembre de 1531.

106 J.C. BRASAS EGIDO, *La platería palentina…* ob. cit., p. 41; S. ANDRÉS ORDAX, *Villalcázar de Sirga. Iglesia de Santa María*. Palencia, 1993, p. 50.

107 Estuvo presente en 1510 en el pleito que mantuvieron los plateros de Valladolid con los de Medina y aparece en los libros de Bautizados de San Miguel. En la última fecha, su mujer fue madrina en un bautizo.

108 J.C. BRASAS EGIDO, *La platería vallisoletana…* ob. cit., p. 335; M. LARRIBA LEIRE, "Portapaz de la iglesia de Santiago en Puentedeume". *Galicia no tempo. Monasterio de San Martiño Pinario. Santiago de Compostela. 1991*. Santiago de Compostela, 1991, p. 344; J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Platería" ob. cit., p. 533.

109 Fernando de Andrade anduvo en las campañas de Italia desde la llegada del Gran Capitán hasta la victoria de Pavía en 1525. En los primeros años treinta se retiró a Puentedeume, donde falleció en septiembre de 1540; J.A. LÓPEZ CALVO, "Fernando de Andrade e a súa participación nas batallas de Italia do século XVI". *Cátedra. Revista eumesa de estudios* nº 11 (2004), p. 74.

110 A. FERNÁNDEZ, R. MUNOA y J. RABASCO, *Enciclopedia de la plata española y virreinal americana*. Madrid, 1985, p. 229, nº y lám. 1355; C. ESTERAS MARTÍN, *La colección Alorda·Derksen. Platería de los siglos XIV-XVIII (obras escogidas)*. Barcelona-London, 2005, p. 73, nota 40.

un nuevo sello de la villa: un escudo de tres gallardetes de doble curva y dirección sinistra. Ambos punzones se estamparon con toda claridad en un cáliz magnífico de la catedral del Burgo de Osma, obra de Antonio de San Miguel donada por el cardenal García de Loaysa, obispo de Osma de 1524 a 1532. Por el estilo y por la opulencia del cáliz y patena, hemos defendido que pudieron labrarse para celebrar la elevación al cardenalato que le otorgó Clemente VII en 1530[111]. El pie tiene forma estrellada y profundos y atrevidos recortes, semejantes a los del cáliz de la catedral de Albarracín y a los de la custodia de Lebanza. En las antípodas de tan peculiar platero se sitúa el artífice de un hostiario de plata lisa firmado por un desconocido Pedro y marcado con los mismos punzones de marcador que el cáliz del cardenal Loaysa. Con un punzón que parece repetir ALV/ARO pero en caracteres góticos[112] se marcó un excelente plato adornado con escudo en el centro y decoración vegetal gótica alrededor de las armas, mientras que la orilla se adereza con gallones o cucharas al bies. Se ha relacionado con Álvaro Romano que en 1516 declaró tener más de cincuenta años[113]. Es obra que se puede datar en las dos primeras décadas del siglo XVI.

111 A.A. BARRÓN GARCÍA, "Cálices…" ob. cit., pp. 88-94.

112 Ch. OMAN, ob. cit., p. 9 y fig. 65.

113 En el pleito de 1516 entre Francisco de Andino y Audinete, publicado por Alonso Cortés, testificó Álvaro Romano y dijo conocer a los pleiteantes desde hacía 40 años y que era de más de 50 años de edad; ARChV. Pl. Civiles, Pérez Alonso (F), C. 203,4.

ANEXO: Tabla-resumen de nombramientos de marcadores, contrastes y ajustadores de pesos y medidas.

FECHA	ACTO	ARTÍFICE
22/VI/1476	Nombramiento de marcador por toda su vida	Rodrigo de Oviedo
23/III/1500	Libramiento por una pesa de un peso	Álvaro Romano, platero y marcador [de pesas y pesos]
20/7/1500	Elección de contraste	Alonso de Verdesoto
26/4/1501	Elección de marcador de la plata y el oro por muerte de pº aº [Pedro Alonso]	Audinete, platero
14/VII/1503	Elección de fiel de la ciudad	Diego de Valladolid, marcador
26/VI/1506	Elección de Fieles de la ciudad	Álvaro Romano y Diego de Valladolid
27/VI/1507	Elección de Fiel de la ciudad	Juan de León
2/1/1508	Mencionado como contraste	Alonso de Verdesoto, cambiador
13/X/1508	Elección de Marcadores por dos años	Audinete y Francisco de Cuenca
20/VI/1511	Libramiento del salario de contraste	Sebastián de Burgos
12/I/1512.	Libramiento del salario de contraste	Sebastián de Burgos
26/I/1513	Libramiento de 5000 maravedís correspondientes a medio año de salario de contraste	Sebastián de Burgos
2/XII/1513	Libramiento por aderezo de las pesas del pescado	Álvaro Romano, platero
1516	Testigo, y apodado marcador, en pleito entre Audinete y Francisco de Andino,	Francisco de Cuenca
11/V/1520	Elección de marcadores que han de ser examinados por el Marcador Mayor y para ejercer el oficio como lo tenía Francisco de Cuenca	Audinete y Álvaro Romano, plateros
8/VI/1520	El Ayuntamiento pide al contraste que ejerza personalmente el oficio sin ayudantes	Sebastián de Burgos
18/II/1527	Pago del aderezo de unas pesas	Álvaro Romano, marcador
31/7/1528	Nombramiento de marcador a la muerte de su padre Audinete	Juan de Audinete, platero
8/22/1529	Le piden que ensaye un peso de libra de carne	Álvaro Romano, marcador
28/V/1540	Recibido como marcador. Jura	Juan López de Córdoba, platero
15/X/1540	Libranza al marcador: Sebastián Romano, marcador de pesos	Sebastián Romano
12/V/1541	Recibido como marcador de plata y tocador de oro por dos años.	Juan de Penagos
4/VII/1544	Reelegidos marcadores de plata y tocadores de oro	Juan López de Córdoba y Juan de Penagos
18/II/1547	Nombramiento de marcadores de la plata, oro y pesas por dos años	Juan López y Francisco de Isla, plateros
7/III/1551	Recibimiento como marcador de plata y oro tras la muerte de Juan López; por dos años	Alonso Gutiérrez
19/VII/1553	Nombramiento de marcadores por dos años	Alonso Gutiérrez y Francisco de Isla

A propósito de unos cálices de la catedral de Valencia[1]

FRANCISCO DE PAULA COTS MORATÓ
Universitat de València

Es conocido que la catedral de Valencia atesoró una gran cantidad de plata en el pasado, aunque su actual ajuar es modesto. Desde hace tiempo trabajamos en su archivo y también en la colección que hoy posee. Hace poco se publicó un primer escrito sobre ella[2], en el que estudiábamos la plata conservada entre 1700 y 1825. Como es este un trabajo en continua revisión, hemos advertido la existencia de dos piezas más de ese período que no tratamos allí, al igual que tres obras de centurias diferentes que, por su belleza y calidad, conviene se conozcan lo más pronto posible. A ellas dedicamos este trabajo.

Estas piezas son cinco cálices, cada uno con unas cronologías, formas y ornamentaciones diferentes, de los que no se tiene mucha documentación. Alguno de ellos conserva la patena, pero ninguno las cucharillas. Por lo que podemos deducir, tres de ellos debieron de ser donaciones a la Seo de sus propietarios, un arzobispo y dos canónigos. De los otros dos, que no presentan marcas ni inscripciones, carecemos de información.

El más antiguo es el *Cáliz gótico* de plata dorada[3] (lám. 1a). Descansa sobre una base lobulada con pestaña de tracería calada, astil hexagonal con dos cuerpos que

---

1 Este trabajo se inserta en el Proyecto de Investigación *La Catedral Ilustrada, sociedad y cultura en la Valencia del siglo XVIII*, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (HAR2012/2015). Agradezco al Dr. Jaime Sancho, canónigo de la Seo, las facilidades dadas para estudiar los cálices.

2 F.P. COTS MORATÓ, “El final de un tesoro: la plata superviviente de la Seo (1700-1825)”, en E. CALLADO ESTELA (ed.), *La catedral ilustrada. Iglesia, sociedad y cultura en la Valencia del siglo XVIII*. Vol. II. Valencia, 2013, pp. 417-444.

3 27 cm de altura, 17.5 cm de diámetro de base, 9.1 cm de diámetro de copa.

une un nudo de seis lóbulos con la inscripción QUI MANDUCAT MEAM CARNEM ET BIBIT MEAN (*sic*) en letras capitales romanas. Posee una elegante sotocopa con airosas cardinas y copa cónica. En el astil muestra ventanas ojivales un tanto esquematizadas. No obstante, el primer cuerpo de este copia las bases de las columnas góticas que se labran en Valencia en el último tercio del siglo XV. Es un cuerpo prismático hexagonal, más amplio en la parte inferior, que en plata logra unos bellos juegos cromáticos. Este tipo de basamento también está presente en otras piezas de orfebrería valenciana del último cuarto del siglo XV como son la *Caja-eucarística* de Llucena, el *Lignum Crucis* de la iglesia de San Nicolás de Valencia o la *Custodia* de Vila-real, de 1480. El cáliz ha sido objeto de una desafortunada restauración en tiempos recientes. En ella se le ha cambiado el tornillo de la base y se ha dorado electrolíticamente. Parece que el dorado también ha cubierto la marca de la ciudad de Valencia que antes poseía[4], marca que hoy no se advierte en el pie. Actualmente su aspecto no es aceptable.

Este ejemplar, de gran esbeltez, puede datarse ca. 1470 por sus formas arquitectónicas, decorativas -motivos vegetales y pequeñas tornapuntas cinceladas y repujadas- así como por el nudo que prefigura lo que luego serán los de los cálices llamados "de baquetones". A ello contribuye la forma de los escudos que tiene en el anverso y reverso de la base como a continuación referiremos, así como el astil que ha de fecharse en un tiempo determinado por su relación con la arquitectura. Su parte baja, como se ha referido, copia elementos de la arquitectura. Hay ejemplos en la *Arcada Nova* de la Seo, la Lonja o la portada de la iglesia del monasterio de la Trinidad. Está, pues, en la órbita de los maestros arquitectos Francesc Baldomar y Pere Compte que trabajan en la catedral en esos años. Hay que pensar que el astil no es otra cosa que un vástago que sustenta la copa, de igual manera que una columna sostiene un arco o una cubierta. Por lo tanto, no es extraño que los artistas intercambien modelos o se inspiren en otras ejecuciones artísticas y así exista una verdadera interrelación de las artes. Que la platería "tenga" arquitectura no es nada nuevo y distintos autores han destacado esta característica en tiempos recientes[5].

Los dos escudos antes mencionados se fijan con pestañas de plata en los lóbulos centrales. Ambos muestran las mismas armas y han perdido los esmaltes: Escudo cuartelado en cruz. Primero y cuarto, en campo de azur, cinco rosas de plata botonadas de oro, que es Vilarasa. Segundo y tercero, en campo de oro, losanjado de gules, que es Centelles[6]. El escudo pertenece a Pere de Vilarasa, canónigo, paborde y deán de la catedral de Valencia. Fue nombrado canónigo el 9 de noviembre de 1454 y murió en 1477. Era doctor en derecho civil y canónico, así como camarero y familiar

---

4 En 2012 vimos unas fotos de este cáliz y se advertía la marca. Creemos que estaba entre el lóbulo que tiene la túnica con los dados y el siguiente que posee uno de los escudos.

5 Véase J. RIVAS CARMONA, "La arquitectura de la platería", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2014*. Murcia, 2014, pp. 469-486, con bibliografía.

6 Agradezco al profesor Mateu Rodrigo Lizondo, de la *Universitat de València*, el haber identificado las armas y hacer útiles observaciones para conocer al propietario del cáliz.



LÁMINA 1. a) *Anónimo valenciano. Cáliz (ca. 1470)*; b) *Anónimo español. Cáliz (ca. 1590). Catedral de Valencia. (Foto A. Sáiz).*

del papa Calixto III[7]. Por el *Dietari del capellà d'Alfons el Magnànim*, conocemos que Pere de Vilarasa formó parte de una embajada a Barcelona ante el rey Joan II en 1462, donde explicó su misión muy elocuentemente. También en 1466, en la catedral de Valencia, habló en nombre del cuerpo eclesiástico en la jura del príncipe Fernando, heredero de la Corona. Dos años más tarde, de parte de la Iglesia, llevó mensajes a Orihuela por la gran cantidad de muertes que se habían producido a causa de los enfrentamientos entre el gobernador de esa ciudad y los linajes Rocafull, Masquefa y Rocamora. El mismo *Dietari* informa que falleció el 30 de marzo, Domingo de Ramos, de 1477[8]. La cuestión está en cuándo Pere de Vilarasa encarga el cáliz. Bien pudiera

7 V. PONS ALÓS y M.M. CÁRCEL ORTÍ, "Los canónigos de la catedral de Valencia, 1375-1520. Aproximación a su prosopografía". *Anuario de Estudios Medievales* nº 35 (2005), p. 950.

8 M. MIRALLES, *Crònica i dietari del capellà d'Alfons el Magnànim* (Edició a cura de Mateu Rodrigo Lizondo). Valencia, 2011, pp. 347, 377, 394 y 447.

ser a principios de los setenta o, quizá fuera un legado posterior a su muerte para la catedral. Esta no es una cuestión baladí, pues el astil que tiene es similar a las columnas antes referidas y estas son difíciles de encontrar en Valencia antes de 1470. Junto a estos escudos, y dentro de los cuatro lóbulos restantes, están los *Arma Christi*: cruz sobre monte Calvario flanqueada por la esponja y la lanza, en la parte superior, un clavo a cada lado del INRI; tres cañas anudadas; túnica y dados; columna con gallo y cuerdas.

Solo una fuente moderna recoge esta pieza. Es el Inventario de 1907 que indica la existencia de un "Cáliz gótico dorado, con patena y cucharilla". Este está en el Departamento de Caudales y lleva el número 148[9]. Aunque a su lado, como al de todos los cálices, incluido el del arzobispo Company, pone "Ojo" a lápiz y no se indica que se había recuperado en 1940, sí se recuperó. Este vaso litúrgico con las armas de Vilarasa y Centelles pertenece al tesoro de la Seo valentina desde la segunda mitad del siglo XV.

El segundo cáliz que vamos a estudiar es de plata dorada y data del último cuarto del siglo XVI, ca. 1590[10] (lám. 1b). Posee una peana con dos cuerpos, el segundo más elevado que el primero. Astil con cilindro entre dos platos, nudo periforme y segunda parte del astil de aspecto abalaustrado. En la parte baja y alta del nudo muestra dos platos con gallones planos. La sotocopa, abombada, posee una crestería y la copa es ligeramente acampanada. El lenguaje icónico es muy sencillo. Tiene los *Arma Christi* en la base dentro cuatro cartelas. En la parte delantera está la Cruz con el INRI y, en el sentido de las agujas del reloj, espada de Pedro y escalera; columna con cuerdas y túnica con los dados.

Forman la decoración cartelas de cueros enrollados y en el segundo cuerpo de la base muestra óvalos. Estos se repiten en el centro del cilindro. Curiosa es la decoración del nudo y la sotocopa que repiten el mismo modelo. Partiendo del esquema de los cueros enrollados, los combinan con flores y cintas que imitan telas. Toda la ornamentación está realizada por medio del cincelado y repujado, dejando superficies brillantes con otras mates, todas labradas con el cincel. La crestería de la copa es fundida. Es pieza de acentuada calidad que necesita una limpieza y consolidación de las partes.

Difícil es saber de dónde procede y cuándo llegó a la Seo. La forma de la base, cilindro, nudo y sotocopa lo sitúan en la década de 1590. Esta opción está reforzada por la decoración de cueros enrollados y óvalos. El cáliz, de buen tamaño y bellas proporciones, es una pieza destacada del Bajo-renacimiento, pero la ausencia de marcas e inscripciones impiden saber el obrador peninsular donde fue labrado. Lo más novedoso es la decoración del nudo y la sotocopa, más avanzada que la del *Cáliz* de la iglesia de Guadassuar de ca. 1580. Otros cálices valencianos del período, pero diferentes a este sobre todo por la ornamentación, son los de San Pedro de Sueca o el de la Asunción de Carlet, este último completamente liso y de plata blanca.

9 Archivo de la Catedral de Valencia (ACV). Sig. 6065. *Inventario General de los objetos existentes en la Santa Iglesia Basílica Metropolitana de Valencia. Año 1907* (En lo sucesivo Inventario de 1907), Apéndice 8, f. 163.

10 26.5 cm de altura, 15.8 cm de diámetro de base y 9.1 cm de diámetro de copa.

Sabemos que Felipe III regaló un cáliz a la catedral de Valencia[11] con motivo de su matrimonio con Margarita de Austria en 1599. Difícil es seguir las piezas de orfebrería a través de los inventarios, pues muchas veces no son lo suficientemente claros respecto a ellas. En ocasiones se dice "Un cáliz dorado" o "Un cáliz de plata". Otras veces los escribanos son más precisos, como cuando comentan el *Cáliz del arzobispo Rocabertí* o "de los patronos", etc. Las referencias documentales que corresponden a esta pieza que acabamos de comentar no las hemos hallado por el momento. Sin embargo, esta obra extraña hoy en día a la Seo, sí es compatible formal y cronológicamente con el casamiento real, aunque nada asegura que fuera la que el monarca donó.

La siguiente pieza en cronología es el cáliz ca. 1640/50 de plata dorada[12] (lám. 2a). Presenta una base circular con dos cuerpos sobre peana circular. El astil es moldurado y exhibe el característico cilindro entre platos, nudo de jarrón con toro y parte superior del mango con ancho plato y, sobre él, dos pequeñas molduras circulares. Sobre ellas está la sotocopa y la copa acampanada.

El cáliz está muy decorado. El primer cuerpo de la base presenta botones de esmalte azules y ovales, ornamentados por picado en lustre que muestra formas vegetales y curvilíneas. La misma disposición se advierte en el centro del cilindro del astil, nudo, y sotocopa. La parte baja del cilindro y la parte superior del toro van enriquecidos por un rosario de perlas circulares. Las proporciones del cáliz, los esmaltes así como el resto de la decoración, hacen de él una pieza de considerable belleza y calidad.

Difícil saber dónde se labró ni cuándo llegó a la catedral de Valencia. No hemos visto en el Inventario de 1907, el más próximo a nosotros que recoge la plata, ninguno que se le parezca. En cambio, es muy semejante a uno que posee la colección Hernández Mora-Zapata de Madrid, que ha sido datado a mediados del siglo XVII y que se ha relacionado con los obradores de Madrid, Toledo y Valladolid[13]. Ambos son iguales salvo que el madrileño tiene los esmaltes del anillo del cilindro en horizontal y el de la catedral de Valencia en vertical. Además, las medidas coincides salvo en algunos milímetros en la base y copa.

Entre las cinco piezas que estudiamos destaca un bellísimo cáliz del último cuarto del siglo XVIII, de plata dorada, adornado con piedras de colores rojas, verdes y blancas[14] (lám. 3). La base es circular, con dos cuerpos y peana redonda. El primero de ellos es ligeramente elevado, el segundo, más bien una moldura, va unido al astil. Este es abalaustrado, con dos partes. Una inferior de tipo troncocónico moldurado, con tres "ces" alargadas y abiertas, que lo unen a la parte baja del mango, y un nudo piriforme. La sotocopa es muy pequeña y tiene una original cresterîa inspirada en los cálices del siglo XVI. La copa es cónica.

11 J. SANCHIS SIVERA, *La catedral de Valencia. Guía histórica y artística.* Valencia, 1909 (ed. facsímil, Valencia, 1990), p. 438.

12 28 cm de altura, 16.2 cm de diámetro de base y 9.5 cm de diámetro de copa.

13 J.M. CRUZ VALDOVINOS, *El Arte de la Plata. Colección Hernández-Mora Zapata*. Murcia, 2006, ficha 6.

14 26 cm de altura, 14.3 cm de diámetro de base y 7.5 cm de copa.



LÁMINA 2. a) *Anónimo. Cáliz castellano (ca. 1640/50)*; b) *Anónimo. Cáliz del Arzobispo Company (1812/13). Catedral de Valencia (Foto A. Sáiz).*

La decoración es completamente clasicista a excepción de algunos elementos de rocalla en la crestería y las "ces" del astil. La base tiene una cenefa de ochos entrelazados que están de nuevo, más abiertos, en la sotocopa. Sobre ellos hermosos roleos que acaban en una flor cubren toda la superficie. Cintas son las que adornan el segundo cuerpo de la base. Las "ces" largas y estilizadas, provienen del episodio rococó, muy rico en Valencia, pero también se adornan con acantos y guirnaldas con flores que las unen. Los roleos vuelven a figurar en el nudo terminados con hojas de acanto y, sobre la macolla, una tira de perlas redondas la remata. La crestería está formada por elementos de rocalla simétricos y asimétricos. Toda la pieza se adorna con cristales de colores que centran las flores, los roleos del nudo y las rocallas de la sotocopa.



LÁMINA 3. *JOSEP BELLMONT. Cáliz del canónigo Carrillo y marcas (1783/84). Catedral de Valencia (Foto A. Sáiz).*

Por su estructura y decoración, este cáliz es uno de los mejores que posee la catedral de Valencia en la actualidad. Es pieza enormemente original que ejemplifica el período clasicista de la platería valenciana. Este había comenzado en torno a 1770, si no tenemos en cuenta el *Cáliz del barón de Senija* (1767) de la iglesia de San Roque de Oliva, pieza difícil de fijar por no poseer marcas. Sin embargo, el ejemplar de la catedral supera a todos los del periodo estudiados hasta el momento. La estructura es totalmente nueva y adopta sin vacilación los motivos decorativos clasicistas, aunque muestre algunas decoraciones, muy pocas por cierto, de la rocalla. Los ochos entrelazados están en los arcos fajones de la catedral de Valencia, incorporados en su remodelación clasicista, donde servía el comitente de la pieza, y también están en

la *Custodia de la Minerva*, perdida hoy en día, de la colegiata de Xàtiva (1774). Pero lo más nuevo de todo, a pesar de su decoración, es cómo el platero resuelve el astil y la copa, logrando una esbeltez francamente notable y novedosa.

Este ejemplar se identifica con el "Cáliz del Sr. Carrillo, dorado, con quince rubíes, quince esmeraldas, tres diamantes pequeños, patena y cucharilla", que estaba en el Departamento de Caudales, del Inventario de 1907[15]. Presenta dos grupos de marcas: tres en la pestaña de la base y otras tres en la chapa del reverso de la base. Pertenecen al platero valenciano Josep Bellmont (1713-1787), que había aprendido con Gaspar Lleó, maestro de la catedral entre 1701 y 1742. Las marcas J/BELL/MVN/T, junto con la L coronada de la ciudad de Valencia. La marca de autor y marcador difieren un poco de las que presentó al Colegio de Plateros *ca.* 1743[16], ya que en estas dos no figura la inicial de su nombre de pila, mientras que en el cáliz sí. Esto indica que cambió de marca en algún momento a lo largo de esos años. El cáliz fue terminado y marcado entre junio de 1783 y junio de 1784, momento en que Josep Bellmont fue mayoral primero y marcador del Colegio[17].

Este cáliz debió de pertenecer al Dr. Vicente María Carrillo y Mayoral (1769-+1813), canónigo de la catedral, arcediano de Xàtiva, caballero de la Real Orden de Carlos III y sobrino del arzobispo Andrés Mayoral. El tiempo en el que el Dr. Carrillo estuvo en la Seo, su riqueza e influencia[18] casan muy bien con un ejemplar soberbio de la platería valenciana del clasicismo.

La última pieza que se va a analizar es el *Cáliz del arzobispo Company*[19], pues fue este prelado quien lo legó a la catedral después de su muerte. Es el más conocido de los cinco (lám. 2b), pues su fotografía se ha reproducido al participar en alguna que otra exposición[20]. Es de plata dorada y de estructura muy original. Es uno de los pocos que conserva la patena. Se ha datado en 1813 por una inscripción que tiene en el reverso de la peana "DEL YLLMO. Y EXMO. SEÑOR DN. FR. JOAQYN COMPANY ARZOBYSPO DE VALENCIA Y GENERAL PERPETUO DE LA ORDEN DE SN. FRANCO. AÑO 1813". También figura, con el número 147, en el Inventario de 1907 "Cáliz del Sr. Company, dorado, con patena y cucharilla"[21].

---

15 ACV. Sig. 6065. *Inventario de 1907*, Apéndice 8, f. 163.

16 F.P. COTS MORATÓ, *Estudio histórico-artístico del templo de Santa María la Mayor de Oliva*. Oliva, 1989, Ap. Doc. IX, p. 180.

17 F.P. COTS MORATÓ, *Los plateros valencianos en la Edad Moderna (Siglos XVI-XIX). Repertorio biográfico.* Valencia, 2005, p. 131.

18 Sobre el Dr. Carrillo véase V. PONS ALÓS y M.M. CÁRCEL ORTÍ "Dignidades y canónigos de la catedral de Valencia en el siglo XVIII", en E. CALLADO ESTELA (ed.), *La catedral ilustrada. Iglesia, sociedad y cultura en la Valencia del siglo XVIII*. Vol. I, pp. 112, 117 y 120.

19 29,4 cm de altura, 16 cm de diámetro de base y 8,8 cm de diámetro de copa.

20 G. TERESÍ DOMINGO, "Cáliz del arzobispo Company", en F. BENITO DOMÉNECH y J. SANCHO ANDREU (coms.), *La Luz de las imágenes*. II Áreas expositivas y análisis de obras. Valencia, 1999, ficha 292 (Por error tipográfico, su fotografía está en la ficha 293). Se expone actualmente en L'Almudí, en la muestra del Santo Grial. Sin embargo, el libro que acompaña a ésta no lo recoge. Cfr. M. NAVARRO SORNÍ (coord.), *Valencia ciudad del Grial. El Santo Cáliz de la catedral*. Valencia, 2014.

21 ACV. Sig. 6065. *Inventario de 1907*, Apéndice 8, f. 163.

Su base es redonda, con dos cuerpos y muestra una pestaña lisa. El astil es troncocónico invertido y calado y el nudo de jarrón doble. La copa es ligeramente acampanada y la sotocopa muy maciza. Labrado mediante el fundido, repujado y cincelado tiene una voluminosa decoración. En la base cuatro cabezas de serafines que muestran cierta expresividad en los rostros, otros tantos, un poco más pequeños, en la parte inferior del nudo y tres más en la sotocopa. El primer cuerpo de la base también presenta una cenefa de cintas enrolladas con flores, flores que se repten en la base del nudo. Las hojas de acanto también están presentes en la peana, en la segunda parte del nudo y en la sotocopa. En la peana exhibe entre los ángeles símbolos eucarísticos: Cordero con la bandera de la victoria, las Tablas de la ley y el Pelícano. En la sotocopa están ramo de espigas, racimo de uvas y el Maná.

El arzobispo venía de la mitra de Zaragoza[22] y llegó a Valencia en 1800. Falleció en febrero de 1813. En torno a esta fecha hay que fechar la obra que conjuga elementos del barroco con características Imperio. El novedoso y calado astil, con tres bandas, proviene de los esquemas de tres patas del mobiliario francés de ese estilo, mientras que las cabezas de ángeles se inspiran en las esculturas italianas del siglo XVIII. Es un cáliz rico y original sobre todo en la parte inferior del astil y que, a diferencia de otros que se inspiran en la arquitectura, este lo hace en el mobiliario, mobiliario también arquitectónico.

Difícil es saber dónde y quién lo labró pues no tiene marcas ¿Sería algún platero valenciano de su confianza? Pues es sabido que, cuando había mucha confianza entre el platero y el comitente muchas piezas no se marcaban. En cuanto a la datación hay que situarla en los primeros quince años del siglo XIX, tiempo en el que Company ocupó la mitra de Valencia.

Por lo que se ha visto, estos cinco cálices, ejemplares todos de notable calidad y algunos muy originales, pertenecen a la catedral de Valencia desde antes de la Guerra Civil española, tiempo en que su ajuar se dispersó y muchas de sus piezas ya no volvieron a la Seo. Recordemos el *Cáliz* napolitano del arzobispo Rocabertí, de finales del seiscientos, que está en el monasterio valenciano de Gratia Dei, también llamado de *la Saidia* (hoy en Benaguasil). Confiamos que, poco a poco, se vayan conociendo más piezas de la Metropolitana de Valencia hasta formar el catálogo completo de la misma.

22 Véase E. OLMOS Y CANALDA, *Los prelados valentinos*. Valencia, 1949, pp. 265-273. No se refiere, como otras veces, a las donaciones a la catedral, pero la inscripción del vaso litúrgico es clara.

José Martínez Caro, platero de las Descalzas Reales de Madrid durante el reinado de Felipe V

JOSÉ MANUEL CRUZ VALDOVINOS
Universidad Complutense de Madrid

Datos biográficos

El 24 de mayo de 1719, el platero José Martínez Caro y su esposa María Suárez se otorgaron recíprocamente poder para testar. El artífice declara que era natural de la villa de Belmonte en la Mancha (actual provincia de Cuenca) y vecino de la villa de Madrid, hijo legítimo de Francisco Martínez Caro y de María Pinarejo, naturales de Belmonte. Su mujer era natural de Madrid, hija legítima de Andrés Suárez, difunto, de las montañas de León y de Isabel Serrano, de Madrid, donde todavía vivía. El poder señalaba que no se establecía limitación alguna respecto a la clase de entierro, público o secreto, en la parroquia o convento que eligiese el supérstite. Se designaban testamentarios uno al otro y además a Francisco Sánchez, residente en Toledo, marido de Isabel Serrano, a Alonso Martínez Caro hermano del platero y a Francisco Suárez de Ribera. Por herederos nombraban a sus hijos José Manuel, Alejo Santiago y Dionisia Pascuala y al póstumo o póstuma que naciere del embarazo de María; en defecto de todos, el platero nombraba heredera a su mujer y ésta a su madre y a su marido le mandaba el tercio de sus bienes y le perdonaba las arras que le ofreció al tiempo de contraer matrimonio. Los testigos fueron Manuel Fernández, los plateros de plata Juan Fernández (aprobado en 1717) y Juan González (aprobado en 1707) y Miguel de Yela, mozo que asistía en casa de los otorgantes[1].

1 Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM.), escr. Francisco Pantoja. El poder se incluyó en el protocolo (prot.) 15.907 del escribano (escr.) Bartolomé Sánchez Bravo, ff. 18-20. Agra-

Pasaron años antes de que el poder para testar se hiciera efectivo. El 27 de agosto de 1730, muerta y enterrada ya María Suárez, Martínez Caro otorgó su testamento[2]. Declaró que su voluntad fue ser enterrada con el hábito de San Francisco en la iglesia parroquial de San Miguel de los Octoes con misa cantada, diácono y subdiácono, vigilia y responso, como se ejecutó, y se encargaron cien misas rezadas a tres reales cada una; la cuarta parte tocaba a la parroquia y las demás no indica dónde se dirían. Para las mandas forzosas ocho reales por una vez. De los testamentarios designados en 1719 había muerto Francisco Sánchez. Los herederos eran los tres hijos mencionados en el poder, Antonio del que estaba embarazada su madre al tiempo de otorgarlo y Francisco nacido más tarde. De tres testigos del otorgamiento -Juan García Méndez, Alfonso Sánchez y José Díaz- nada sabemos, Manuel Martínez Caro era probablemente hermano del otorgante y Domingo García podía ser el platero de oro de este nombre, aprobado en 1726, pero lo común del apellido no permite asegurarlo.

El 12 de septiembre de 1705, José Martínez Caro había recibido la aprobación de la Congregación de San Eloy de artífices plateros de Madrid como maestro platero de plata después de dibujar y hacer unas vinajeras. El mismo día recibió la aprobación Antonio Fernández Cantero[3]. Los aprobadores fueron Manuel de Zurita, Manuel Alonso Junquera, Bernardo Vázquez y Francisco del Campo. Según la fórmula empleada en la época, el acuerdo indica que había estado más de cuatro años con plateros aprobados, que estaba casado y la aprobación le permitía tener mancebos y recibir aprendices; por entonces, no se anotaba quién había sido el maestro ni cuándo le había recibido por aprendiz.

No encontramos más noticias del platero en la documentación corporativa hasta veinte años más tarde, en que comenzó para él un itinerario de oficios incluidos en la junta particular de la Congregación, tal como estaba regulado en sus ordenanzas. El 24 de junio de 1727 fue elegido mayordomo por la junta general en la facultad de plata, con Simón de Zamora como compañero de oro. Durante el año de su mandato se celebraron cuatro reuniones de la junta particular. En la de 28 de enero de 1728, los mayordomos dieron cuenta del pleito que el mayordomo de fábrica de San Salvador les había puesto respecto a la propiedad y uso del frontal de plata que tenía la Congregación en dicha iglesia; se les dio poder para que siguieran las actuaciones hasta la conclusión del pleito. En la de 17 de junio del mismo año se tomó el acuerdo de que los hijos de mayordomos o diputados pagaran solo 60 reales cuando se presentaran a examen, y los de plateros aprobados 90 en lugar de los 150 o 300 que pagaban los demás nacionales y los extranjeros respectivamente. A partir de entonces, figura con regularidad el nombre del maestro y su lugar de nacimiento, que antes constaban raramente. En la junta general de elecciones de 24 de junio de 1728 Martínez Caro pasó a aprobador, tal como estaba establecido para los mayordomos

dezco la noticia a mi amiga la doctora Paloma Sánchez Portillo.

2 AHPM., escr. Bartolomé Sánchez Bravo, prot. 15.907, ff. 16-17.

3 Archivo del Colegio Congregación de San Eloy de plateros madrileños (ACCPM.). *Libro de aprobaciones (1625-1724)*, f. 345.

salientes. En la misma reunión se suscitó el asunto de que Zamora y Caro no habían costeado las tres fiestas que se debían hacer anualmente: la de Ánimas y las del nacimiento y la canonización del patrón san Eloy, el 1 de diciembre y el 25 de junio respectivamente. Los dos mayordomos entregaron en compensación 3.000 reales, por lo que se les dio las gracias. Las cuentas de lo gastado no se presentaron hasta la reunión de la junta de 26 de diciembre de 1729 y cabe suponer que el gasto quedaría por debajo de la cifra mencionada. Como era normal, ambos aprobadores fueron renovados en su oficio en la junta general de 24 de junio de 1729, pues duraba dos años, por lo que concluyó el mismo día de 1730[4].

Durante los dos años en que actuó Martínez Caro como aprobador fueron recibidos como maestros en la facultad de plata Antonio Cañeque (Matarrubia, Guadalajara), Tomás de Lope (Madrid), Antonio García de Fuenlabrada (Navalcarnero, Madrid), Esteban Salati (Cardona, Barcelona), Antonio Martínez (Asturias); además, fueron aprobados siete plateros de oro: los madrileños Félix Doñoro, Félix de Lamas y Lorenzo López de Sopuerta, Salvador Matas (Barcelona), Cristóbal Rafael Pérez de Losada (Toledo), Manuel Morales (Villarejo de Salvanés, Madrid) y Julián de Escobar (Móstoles, Madrid)[5].

El 6 de febrero de 1732, a causa de la muerte de Manuel Zurita, se eligió en la Junta particular a Martínez Caro como aprobador perpetuo, lo que representaba seguramente un reconocimiento claro de su competencia y habilidad[6]. Sin embargo de su nueva condición, solo consta expresamente su asistencia en las aprobaciones de 25 de noviembre de 1732, de 23 de abril y 8 de mayo de 1733. En la primera ocasión fueron aprobados como plateros de oro Diego del Arenal (Madrid) y Juan Francisco de Ribarrola y Pineda (Sevilla); en la segunda, como plateros de plata, los madrileños José Manuel Martínez Caro, su propio hijo que había aprendido con él, y Andrés Francisco Cardeña y Pedro León (Villarejo de Salvanés, Madrid), como platero de oro. Y en la tercera, José Pita Arteaga (Santa Marta de Ortigueira, La Coruña), como platero de plata, un artífice de quien se conocen piezas conservadas. Es posible que asistiera a alguna aprobación más, aunque no consta en las actas. No sabemos cuándo cesó en el oficio, pero el 3 de noviembre de 1740 continuaba Cristóbal Suárez, aunque acompañado de José de Salazar[7]. No vuelve a ser mencionado en la documentación ni se conocen obras posteriores a esa fecha, lo que permite sospechar que falleciera en 1740, después de enero por lo que luego se expondrá.

El 27 de junio de 1732, la Junta particular nombró a cuatro plateros apoderados para seguir el pleito del frontal de la iglesia parroquial de San Salvador: Manuel de Nieva, Santiago Sánchez, Matías Serrano y Alfonso García, pero el 4 de julio, la misma Junta, a la vista de que no habían conseguido nada y "en contra de la voluntad de tener paz" decidieron designar a José de la Riba y a José Martínez Caro para que continuaran el negocio. El notario de la Nunciatura comunicó el 16 de abril de

4 ACCPM. *Libro de acuerdos (1697-1745)*, ff. 66, 67, 69, 70 y 73.
5 ACCPM. *Libro de aprobaciones (1625-1724)*, ff. 13-16v.
6 ACCPM. *Libro de acuerdos (1697-1745)*, f. 79.
7 ACCPM. *Libro de aprobaciones (1625-1724)*, ff. 25-27 y 41.

1733 que el cura y mayordomo de fábrica de San Salvador habían presentado en su tribunal "unas letras ganadas en Roma en apelación de un pleito que habían perdido en 1732". Los plateros notificados manifestaron que habían ganado unas letras de su Santidad presentadas en debida forma en la secretaría de Breves y Comisiones del Tribunal de la Nunciatura para su ejecución y aceptación del juez y que "con dolo y engaño les han detenido el cumplimiento dando tiempo a que aparezcan estas otras". Protestaron la nulidad de todo y pidieron testimonio para los efectos a que hubiera lugar. Como era de justicia, Alessandro Guiccioli, auditor general de la Nunciatura, dictó sentencia el 9 de diciembre de 1733 a favor de la Congregación, confirmando la sentencia del protonotario apostólico de 23 de mayo, de la que se dio cuenta en la reunión de la junta particular del siguiente 15 de diciembre[8].

La última noticia que tenemos sobre el platero fue la de su asistencia a la junta general de la Congregación de 22 de enero de 1740 en la que se acordó otorgar un poder general a los plateros Manuel de Aguas, Antonio Cañeque, Guillermo Ducanel y José de Villamea para la "liberación de la carga y gravamen que se le quiere imponer en la servidumbre de los oficios de la Hermandad de Nuestra Señora de los Siete Dolores propia de los alguaciles de Corte". Asistieron 157 maestros aunque faltaron algunos, entre otros el hijo de Martínez Caro. La firma se completó el 28 de abril de 1740, pero no consta si Caro firmó ese día[9]. Entre esas fechas y el 3 de noviembre citado, suponemos que falleció.

José Manuel Martínez Caro no aparece en la documentación corporativa tras la muerte de su padre. Pero es uno de los cuarenta maestros firmantes el 1 de junio de 1741 de las constituciones de una hermandad bajo el patrocinio de la Virgen de la Salud, imagen que se veneraba en la iglesia parroquial de Santiago, a la que pertenecían numerosos plateros[10].

Labores documentadas

Daremos cuenta de diversos datos y documentos que se refieren a labores realizadas por Martínez Caro.

El artífice trabajó al menos entre 1715 y 1723 para la cofradía de Nuestra Señora de la Natividad y de San Antonio de Padua de maestros y mancebos sastres, sita en la iglesia parroquial de Santa Cruz de Madrid. En las cuentas de 1715-1716 se anota el pago de 345 reales por componer los escudos de plata para los entierros, los cetros, la cruz y los remates que le puso y por la limpieza y bruñido de las mismas. En las de 1716-1717, de nuevo por el aderezo de los cetros y la cruz y por la plata que

8 ACCPM. *Libro de acuerdos (1697-1745)*, ff. 80v, 83, 86 y 91v. El frontal lo hizo en 1672 Cristóbal de Pedraza con la colaboración de algunos otros artífices. Del frontal conocemos diversas noticias que no es nuestro propósito incluir en este trabajo.

9 Ibídem, ff. 111v-114.

10 J. HERNÁNDEZ PERERA, "Los plateros madrileños de la Cera Verde". *Archivo Español de Arte* XXIII (1952), pp. 87-89. En las funciones de la Hermandad, de carácter asistencial, debían de portar hachas de cera verde, de lo que derivaba su nombre vulgar.

puso en componerlos, cobró 55 reales. En 1717-1718 hubo de componer la cruz y limpiar los cetros, por lo que recibió 44 y 50 reales respectivamente. En las cuentas de 1718-1719 se anota el gasto de 260 reales por limpiar la plata y por la hechura de una corona de la Virgen; no se indica el nombre del artífice pero no cabe duda de que se trataba de Caro, pues se pagó "al platero"; el precio relativamente bajo indica que se trató de una reforma y no de una corona nueva. Tampoco en 1720-1721 se anota el nombre del platero al descargar 1.461 reales por gastos y hechura de la vara de plata. En cambio, se menciona el nombre de José Lorenzo Casado cuando se registra un pago de 9.868 reales por la plata y hechura de la cruz y seis blandoncillos que se hicieron nuevos. Resulta evidente, como en otras ocasiones y lugares, que Martínez Caro era requerido de manera fija para limpiar la plata, al menos una vez anualmente, y para componerla en lo necesario, pero, para obras de mayor envergadura y coste, se acudía a otro artífice. Todavía en 1721-1722 se le pagaban a Caro 120 reales por sus habituales tareas y en 1722-1723 otros 180 reales por lo mismo. En los años siguientes (1724-1725 y 1725-1726) no se menciona al artífice, aunque hay pagos por la limpieza y composición de la plata de 210 y 260 reales respectivamente, y pudieron hacerse a Caro. En las cuentas de 1727-1728 se registra el nombre de Juan Antonio Folgar como receptor de pagos por esas labores, y seguramente fue él quien se ocupó de hacerlo en los años siguientes, aunque no se menciona nombre alguno[11].

Una curiosa noticia es la que recogemos a continuación. El oficial de platero Francisco Jufre (*sic*, por Jofre), catalán, se había ausentado y llevado alhajas de oro y diamantes de varios maestros, entre ellas una caja de oro con otras joyas dentro que le había dado Martínez Caro para vender. El oficial se la había vendido a Manuel Blanco por 64 escudos de plata y 43 y ½ reales de plata doble, y había desaparecido con el dinero. Martínez Caro siguió autos para recuperar la caja, y habiendo demostrado que era suya, fue depositada en el escribano Maganto. Sendos autos de 24 de noviembre de 1724 y de 29 de octubre de 1725 ordenaron que le devolviera la caja o el dinero a Manuel Blanco y después a su hijo Eusebio por muerte de su padre. Apeló Caro, pero Blanco "sacó mejora" y el 22 de noviembre de 1725 se confirmaron los autos precedentes. El 14 de diciembre del mismo año 1725, Eusebio Blanco otorgó carta de pago a favor del platero, que satisfizo el precio pagado y recuperó la caja[12].

Trabajó Martínez Caro para varias sedes durante el decenio 1730-1740. La catalogación de las piezas que luego presentamos testimonia que hizo importantes obras -cruz procesional y arca eucarística- además de broches de capa pluvial y quizá la lámpara de 1731/1732 y alguna otra pieza sin marcas, para el monasterio de franciscanas de Madrid conocido como de las Descalzas reales. También numerosas obras

11 Archivo Histórico Diocesano de Madrid, Parroquia de Santa Cruz, *Libro 8282 (1715-1729)*. Las cuentas comprenden de septiembre a septiembre, tomándose algunos días después del 14, fiesta de la exaltación de la Santa Cruz, advocación de la parroquia. Agradecemos estas noticias a la doctora Paloma Sánchez Portillo.

12 AHPM., escr. Tomás Nicolás de Maganto, prot. 15.209, ff. 515-516.

para templos de la orden de Alcántara[13] a los que vendió sobre todo obras comunes como hizo también para algunas iglesias de la diócesis de Coria, donde se han conservado cálices, un copón y un hostiario. Pero, a diferencia de éstas, no parece que se haya conservado ninguna de las alcantarinas (en las actuales provincias de Cáceres y Badajoz). Para La Coronada hizo tres cálices con sus patenas y tres cruces, por lo que recibió 1.068 reales el 21 de abril de 1730 (parece una cantidad escasa, a no ser que las cruces fueran de remate de otras piezas). En las tres ocasiones sucesivas no se indica el tipo de piezas sino solo la cantidad satisfecha y su fecha: La Haba el 19 de noviembre de 1732, 277 ½ reales; Ventas del Madroño, arrabal de Brozas, el 3 de abril de 1737, 1544 reales (hubo de ser por alguna obra de envergadura o por varias piezas); Cilleros el 10 de mayo de 1737, 729 reales; y Benquerencia de la Serena el 17 de abril de 1738, 9.570 ½ reales por obras indeterminadas (pero la cantidad incluye lo satisfecho a Antonio de Aedo Negrete, al casullero Juan Martínez y al librero Domingo López) y el 21 de mayo de 1739, 550 reales al parecer por una lámpara, acetre, vinajeras y copón, pero alguna pieza podría corresponder al pago precedente o se le habría entregado plata vieja, pues la cifra es pequeña para tantas obras.

Obras conservadas

1. VINAJERAS (par). Hacia 1715 (colección particular, Madrid). (lám. 1).

Plata torneada, fundida y grabada. 12 y 9 cm de altura con y sin tapa, 4,9 cm de diámetro de pie y 4 cm de diámetro de boca; 482 gr. Marcas en ambas en el interior del pie: castillo con sillares y dos ventanas circulares con marca levemente trapezoidal; MTs (fundidas MT) / XBAL (fundidas BAL) y J.OSE/CARO (la E de trazo indefinido) con marco rectangular; burilada corta y estrecha junto a ellas. En el mismo lugar, Dor GONDAR y J.F. a buril con trazo zigzagueante (lám. 2).

Subastas Segre, Madrid, 4-2-2015, lote nº 694.

Jarritos de cuerpo periforme, pico de acusado perfil cóncavo y superficie plana con A y V incisas entre hojitas grabadas; asa de ce con ramal intermedio y ese menor unida mediante charnela al tapador. Boca circular con moldura saliente y tapa escalonada con base de 52 gallones pequeños, moldura convexa y cupulilla de perfil sinuoso y remate de florecilla. Pie circular con cuello bajo.

Las marcas son de corte de Madrid y del marcador Matías Cristóbal, que murió en 1724. Está documentado que ocupaba el oficio desde 1713, pero probablemente lo hizo desde 1712 tras Pedro de Párraga, que lo hizo transitoriamente en 1711. Puesto que la impresión de las dos marcas es muy nítida, pensamos que quizá las

13 D.Á. MARTÍN NIETO y B. DÍAZ DÍAZ, *La Coronada. Iglesias y ermitas de una posesión de la orden de Alcántara*. Cáceres, 2000, p. 156; D.Á. MARTÍN NIETO, "Noticias de artistas del siglo XVIII en los territorios de la orden de Alcántara". *Alcastur* nº 58 (2003), pp. 19-20. Recoge documentación del Archivo Histórico Nacional, Órdenes militares, legajo 5999.



LÁMINA 1. *Vinajeras (hacia 1715). Colección particular, Madrid.*



LÁMINA 2. *Vinajeras (hacia 1715). Colección particular, Madrid. Marcas e inscripciones.*

piezas se hicieron más cerca de 1715 que al final del periodo, lo que se confirma si el cliente fue quien proponemos. La marca del artífice aparece también con toda claridad y corresponde a su primera variante.

Las vinajeras tienen un gran peso, desusado en las piezas de ese tipo. Hay que destacar que no son muchos los ejemplares conservados de fecha tan temprana en el siglo XVIII. El pico adosado es una derivación de los empleados en la centuria precedente, que persistirá algunos años antes de que aparezca el separado y sinuoso. El asa es más compleja que las comunes. En lugar de las habituales sortijas levantadas sobre la tapa con las letras indicadoras, éstas aparecen aquí grabadas sobre el pico de manera excepcional, con el sutil detalle de rodearlas de hojillas de muy fino dibujo. Los galloncitos son propios del influjo francés, que va extendiéndose en estos años por la platería madrileña.

La pieza, además de una cuidada y variada técnica, muestra singularidad en el modelo y, luce gran equilibrio curvilíneo compensando la suave panza con el acusado saliente de asa y pico y el tapador que con sus gallones y la flor destaca la horizontalidad.

La inscripción que se refiere al doctor Gondar hace probable que corresponda al chantre Andrés Gondar, canónigo de la catedral de Santiago. Nacido en San Cristóbal de Briallos (actual provincia de Pontevedra), estudió teología en Granada y se doctoró en Ávila. Tomó posesión de la dignidad de chantre en Santiago en 1716; había sido otorgada en Roma por Clemente XI. En 1719 le concedió el cabildo compostelano licencia para colocar las reliquias que había traído de Roma con sus auténticas. Hijo único, heredó una notable fortuna que empleó en el patrocinio de obras arquitectónicas y artísticas. Costeó en 1724-1727 la capilla mayor, sacristía, púlpito, pintura y dorado del altar mayor y colaterales de la iglesia donde fue bautizado, a la que donó una gran lámpara de plata y otros objetos litúrgicos. En 1748 planteó al cabildo la necesidad de confesores de lenguas, dotó los sermones en la fiesta de Santiago y de su traslación desde 1749 y al año siguiente regaló dos fuentes de plata para el uso litúrgico en el altar mayor de la catedral. Consiguió oficio propio para la fiesta de la aparición del Apóstol en Clavijo en la diócesis de Santiago. En 1754 se editaron las obras de Scoto en Roma a sus expensas, destinándose el producto de las ventas a adquirir en Roma la talla de San Francisco que adornó el altar de San Antonio en el convento franciscano de Santiago. En esta ciudad dio limosnas a la colegiata Sancti Spiritu, pagó las escaleras del colegio de la Compañía y en 1756, como administrador general del Colegio de Doncellas Huérfanas contrató el retablo mayor con Francisco de Lens y las tres imágenes con José Gambino. Murió el 14 de junio de 1775, siendo enterrado en la capilla de la Concepción Inmaculada de la catedral, legó su biblioteca al Seminario y el cabildo adquirió su colección de cuadros.

Es fácil que a su regreso de Roma pasara por la Corte antes de llegar a Santiago en 1716 y que fuera entonces cuando adquiriera las vinajeras y, seguramente, un juego de altar completo. Que hiciera poner su nombre no ha de extrañar, considerando el número elevado de canónigos que había en Santiago, y, como en otras catedrales,

ha sido normal hasta nuestros días que dispusieran con frecuencia de cáliz y vinajeras propias de uso particular.

2. PIEZAS DE ESCRIBANÍA. 1712/1724 (Ayuntamiento de Lugo).

Plata torneada, fundida, relevada, troquelada y calada. 21,5 x 19,3 cm de lado con y sin saliente (tabla), 9,5 y 6,2 cm con y sin tapa y 6,2 cm de diámetro (recipientes), 11,5 cm de altura y 5,8 cm de diámetro de base (campanilla). 870 gr (tabla), 185 gr (salvadera), 175 gr (tintero), 60 y 55 gr (tapaderas) y 165 gr (campanilla). Marcas en el reverso de la salvadera: castillo con sillares y ventanas con marco trapezoidal, MTs (MT fundidas), /XBAL (fundidas BAL), y J.OSE/CARO; burilada corta y estrecha junto a ellas. En el anillo central sobre la tabla las armas de la ciudad: castillo flanqueado por leones rampantes con cáliz y hostia encima y dos ángeles adorantes, timbradas de corona de marqués. Falta un recipiente (obleera).

F.X. LOUZAO MARTÍNEZ, *La platería en la diócesis de Lugo. Los arcedianatos de Abeancos, Deza y Dozón*. Santiago de Compostela, 1994, IV, pp. 1467-1469 (tesis doctoral inédita); M. SÁEZ GONZÁLEZ, "Nómina de plateros lucenses del siglo XVIII", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2008*. Murcia, 2008, p. 573.

El ayuntamiento de Lugo adquirió una escribanía en la almoneda de los bienes del obispo Manuel José Santa María Salazar (1666-1734) que lo fue desde 1720 y que falleció en septiembre de 1734, por 941 reales y 6 maravedís. El 6 de noviembre de 1734 se tomó el acuerdo de entregarla al contraste Diego Antonio Casal y Gayoso (1692-1777) para que grabara en ella las armas de la ciudad y el 27 del mismo mes se le pagaron 45 reales por el trabajo realizado. Louzao -de quien tomamos dimensiones y pesos de las piezas- dio a conocer la escribanía y las marcas, y al no reconocerlas, consideró que la obra era la que se encargó en 1817 al platero lucense José Martínez. En efecto, el 6 de febrero de ese año entregó una escribanía que pesó 65 onzas y tres adarmes (1869 gr); se le habían dado dos tinteros y campanilla antiguos, que debían de ser de la escribanía adquirida en 1734. En un inventario del Ayuntamiento de 1860 figura una escribanía de plata cuadrada con cuatro vasos que pesó 4 libras y 3 onzas (67 onzas, 1926,25 gr) advirtiendo que dos vasos de asta en los tinteros no se pudieron extraer (lo que explica la pequeña diferencia de peso respecto a 1817). Según Louzao, en 1903 pesaba 1770 gr con el tintero que ahora falta, lo que explica los 1680 gr actuales. Mayor diferencia sin justificación es la que existe respecto al peso originario.

A la vista de las marcas que aparecen en la salvadera, no cabe duda de que este recipiente perteneció a la escribanía que fue del obispo Santa María Salazar. Son las mismas que ostentan las vinajeras que hemos comentado como primera pieza del catálogo: la del artífice madrileño José Martínez Caro, en la misma variante, acompañada también por la marca de corte que colocó Matías Cristóbal junto a la suya personal. Pero se plantean otras cuestiones de complicada resolución.

El tipo de escribanía responde a modelos de 1817 y no a los usuales un siglo antes. Pero no hay marcas de la ciudad de Lugo, de su marcador ni de José Martínez. Armas de la ciudad puso Casal en la escribanía episcopal pero también las puso Martínez al hacer la de 1817, según Louzao, aunque nos parece que incluso si fuera cierto no es demostrable. Los adornos troquelados de cordoncillo en la boca y base de los recipientes son propios de la época en que se hizo la escribanía más moderna y no de comienzos del siglo XVIII. A Martínez le entregaron dos tinteros antiguos y una campanilla, que no cabe duda de que pertenecían a la escribanía madrileña adquirida en 1734.

Así las cosas, proponemos que la salvadera y otro de los recipientes, quizá el plumero, sean los antiguos, con la adición del adorno del cordoncillo por el platero lucense. Más dudas ofrece la tabla, rectangular con escotaduras en las esquinas, borde levantado y cinco pequeños anillos para encajar recipientes y campanilla. Los vasos antiguos eran cilíndricos y desornamentados sin mostrar siquiera los galloncitos tan usuales. De esta manera hizo Martínez los nuevos. Algunas de las tapas al menos han de ser las de la escribanía episcopal y la otra u otras están hechas a imitación. Carecen del adorno de cordoncillo y su forma coincide con la de las vinajeras del número uno del catálogo, con similares molduras y remate. Los orificios de la salvadera marcada forman una flor de ocho pétalos, una característica que no podemos asegurar que fuera usual en la época porque son muy escasas las escribanías conocidas de la época.

Quizá porque no todo el conjunto lo había hecho nuevo, Martínez no acudió al marcador. No debió de exigírselo el comitente ni el platero consideró oportuno colocar su marca personal cuando existía ya un recipiente con un marcado antiguo que no eliminó.

3. CÁLIZ. 1733/1735 (Iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de Eljas, Cáceres).

Plata torneada y fundida. 24,7, 14,2 y 8,2 cm. Marcas en el interior del pie: escudo con la osa y el madroño timbrado con corona imperial, 33/SOPU/ERTA y J.OSE/CARO; burilada junto a las marcas.

F.J. GARCÍA MOGOLLÓN, "Catálogo de la plata del convento del Cristo de la Victoria de Serradilla". *Norba* II (1981), p. 34, nota 10; IDEM, *La orfebrería religiosa de la diócesis de Coria (siglos XIII-XIX)*. Cáceres, 1987, I, pp. 253, 511, 715 y 727, II, fig. 357.

Copa acampanada con moldura en la mitad. Astil con cuerpo inicial troncocónico entre molduras, nudo de jarrón y gollete cilíndrico. Pie de planta circular escalonado con zona plana, otra de perfil convexo y base cilíndrica.

La marca del artífice se ha transcrito sin punto pero seguramente lo lleva y se trata de la misma variante antes citada. Las otras dos marcas corresponden a la villa de

Madrid y al marcador Juan López de Sopuerta que ocupó el oficio desde 1733 hasta su muerte en diciembre de 1742. Como más tarde empleó otras sendas variantes -a las que luego nos referimos- que se observan con más frecuencia opinamos que las de esta pieza, como en las tres siguientes, se usarían hasta 1735 o 1736.

Se trata de un cáliz, como otro y el copón y el hostiario cacereños y el cáliz y copón orensanos que se catalogan después, que el platero fabricaría como pieza de repertorio, sin otras aspiraciones que las de servir a su función litúrgica, de precio relativamente bajo al estar desornamentado por completo. Ello no impide que sean obras bien construidas que en la forma del nudo y en la zona superior del pie muestran la evolución que se había producido respecto a los modelos usuales en el siglo XVII, de tan larga tradición.

4. CÁLIZ. 1733/1735 (Iglesia parroquial de San Andrés de Valdemorales, Cáceres).

Plata torneada y fundida. 25,1, 14,3 y 8,5 cm. Marca repetida en la superficie del pie: J.OSE/CARO.

F.J. GARCÍA MOGOLLÓN, *La orfebrería religiosa en la diócesis de Coria (siglos XIII-XIX)*. Cáceres, 1987, I, pp. 253, 609 y 727, II, fig. 550.

Es en todo semejante al cáliz precedente de Eljas. No se han mencionado marcas de localidad y marcador pero seguramente se hizo en los mismos años.

5. HOSTIARIO. 1733/1735 (Iglesia parroquial de San Andrés de Valdemorales, Cáceres).

Plata moldeada y fundida. 7,8 cm de altura y 7,3 cm de diámetro. Marca en el interior del pie: J.OSE/CARO.

F.J. GARCÍA MOGOLLÓN, *La orfebrería religiosa de la diócesis de Coria (siglos XIII-XIX)*. Cáceres, 1987, I, pp. 253, 609 y 727.

Caja cilíndrica lisa. Cruz de remate con brazos prismáticos de sección romboidal. Sobre las marcas véase lo escrito sobre la pieza precedente.

6. COPÓN. 1733/1735 (Iglesia parroquial de Nuestra Señora de la O, Navas del Madroño, Cáceres).

Plata moldeada y fundida. 28, 12,7, 11,2 cm. Marcas en el interior del pie: escudo con osa y madroño y corona imperial, 33/SOPU/ERTA y J.OSE/CARO.

F.J. GARCÍA MOGOLLÓN, *La orfebrería religiosa de la diócesis de Coria (siglos XIII-XIX)*. Cáceres, 1987, I, pp. 562-563, 727 y 742.

Copa de tipo semiesférico y tapador de cúpula rebajada. Cruz de remate con brazos prismáticos de sección romboidal. Astil con cuerpo levemente troncocónico, nudo de jarrón y gollete cilíndrico. Pie de planta circular escalonada con zona plana, otra de perfil convexo y base cilíndrica.

Sobre el marcado véase lo indicado sobre el cáliz de Eljas anteriormente.

7. CRUZ PROCESIONAL. 1735/1740 (Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid).

Plata sobredorada en la figura del Crucificado, moldeada, fundida, grabada y relevada. 69 cm de altura, 28 x 29 cm la cruz, 4,5 cm de diámetro del crucero, 9,5 x 10 cm la figura del Crucificado. Marcas repetidas alrededor del crucero por el reverso, en las cartelas de la macolla y en el cañón: escudo coronado con la osa y el madroño, 33/SOP. y J.M·/CARO; buriladas cortas en la unión de los brazos por el reverso. Escudo de doña Juana de Austria como princesa de Portugal, fundadora del monasterio en 1559, colocado en las placas del crucero. Falta el remate superior de la cruz.

J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Platería", en A. BONET CORREA (coord.), *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*. Madrid, 1982, p. 126.

Cruz de brazos rectos pero con salientes semicirculares cerca del crucero y peraltados en los extremos; los tramos salientes se cubren con espejos ovalados y rómbicos dentro de marcos rectangulares en los rectos, todos flanqueados por adornos de distinta forma como al exterior de los tramos rectos y de los extremos; el brazo transversal remata en jarroncitos. El Crucificado, con la cabeza elevada e inclinada un poco a la izquierda, es de tres clavos, poco colgante y con paño recogido con pliegues cruzados en aspa. La macolla cilíndrica se divide verticalmente con cuatro cartelas con forma de ge y cubre la superficie con adornos geométricos grabados como los relevados en torno a los espejos de los brazos. La cúpula es gallonada con gajos de adorno rayado o punteado y con cuatro cartelas de ese similares; por debajo, un toro gallonado y cartelas de ce. El cañón, cilíndrico, lleva grabados espejos y cintas.

La marca es de la villa de Madrid con corona reducida y la del marcador pertenece a Juan López de Sopuerta en la que consideramos su segunda variante abreviada, si bien no conocemos el periodo exacto de su utilización, más amplio que el de la variante completa a juzgar por el mayor número de piezas en que lo hemos observado. Sopuerta murió en diciembre de 1742 y pudo emplearla desde 1735 aproximadamente, según hemos señalado antes. La marca de artífice plantea la duda de si se trata de la segunda variante de José Martínez Caro o si corresponde a su hijo José Manuel. La segunda inicial puede referirse tanto al primer apellido de ambos como al segundo nombre del hijo. Este último recibió la aprobación en 1733 pero, teniendo en cuenta que no existe noticia de que el padre abandonara el arte, y, por el contrario, es él quien realiza piezas alcantarinas en 1737, 1738 y 1739, nos inclina-

mos hacia la primera hipótesis. Incluso la distinta colocación de los puntos tras las iniciales conduce a pensar en nombre y apellidos y no en dos nombres.

Estas cruces eran propias de la liturgia de las iglesias parroquiales pero, por los escudos que ostenta, no cabe duda de que se hizo para las Descalzas Reales, donde se utilizaría en procesiones claustrales. No se conocen ni se hicieron muchas cruces procesionales durante el reinado de Felipe V. Motivo principal fue que había sido muy alto el número de las que se habían fabricado en los siglos anteriores, aunque no tantas ya durante el reinado de Carlos II. Su uso era ocasional, por lo que no sufrían demasiado deterioro, y su notable costo no favorecía una sustitución. Por eso no es sencilla la comparación. No obstante, es evidente su modernidad y evolución respecto al modelo dominante en el siglo XVII. El carácter geométrico de la estructura y también de todo el adorno, no figurativo, está mostrado con gran variedad. Tanto en el perfil de los brazos, donde las formas sobresalientes y el crucero circular anuncian la curvatura de la macolla y cañón, como en los elementos que cubren la superficie y por su borde y que adornan las caras de la macolla y la vara del cañón repetidos en relieve o sólo grabados.

8. ARCA EUCARÍSTICA.1735/1740 (Monasterio de las Descalzas Reales, Madrid). (lám. 3).

Plata en parte dorada (espejo, ángeles y red; llave) fundida, moldeada, relevada y recortada; piedras blancas en los ángulos. 72 y 43,5 cm de altura con y sin tapa, 62,5 cm de anchura y 40 cm de fondo, 10 y 6 cm los ángeles superiores y el resto. Marca repetida en la puerta, en el suelo y en la plancha del fondo arriba y abajo: J.M·./CARO. Inscripciones: Hoc est enim/Corpus Meum en el espejo de remate, DS y RL en el estandarte y B C P C E O M en los siete sellos del libro sobre el que sienta el Cordero.

J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Platería", en A. BONET CORREA (coord.), *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*. Madrid, 1982, p. 126.

Caja con forma de paralelepípedo con tejado troncopiramidal y cuatro patas de bola aplastada. Las caras están cubiertas por una red rómbica recortada sobre superficie plana y las esquinas y la unión del frente con el tejado tienen adornos vegetales. El remate es un espejo oval enmarcado por cartelas y con la paloma del Espíritu Santo entre ráfagas por encima. En los ángulos de la cubierta, estatuillas de ángeles mancebos: los de arriba con escalera y martillo con tres clavos (izquierda) y con cetro y columna con gallo y Santa Faz (derecha) y los de abajo cruz y corona de espinas y lanza (izquierda) y caña con esponja y tenazas (derecha). En la cornisa del tejado, dos ángeles niños sentados, dos querubines en la cerradura y otros en las cenefas verticales de las esquinas. Se abre doble puerta y en la pared de fondo el Cordero apocalíptico con cruz y estandarte, sedente sobre el libro de los siete sellos rodeado por nubes y ráfagas entre cartelas planas onduladas con fondo rómbico y

florecillas en los ángulos; en las paredes laterales, espigas y racimos de uvas y en el reverso de las puertas sendos flameros con fondo rómbico y tornapuntas similares a las del fondo. Con la chapa del suelo suman seis en total.

Solo presenta la marca del artífice en la que consideramos segunda variante, según hemos expuesto en el comentario a la cruz procesional. Por ello, datamos la pieza en el mismo periodo.

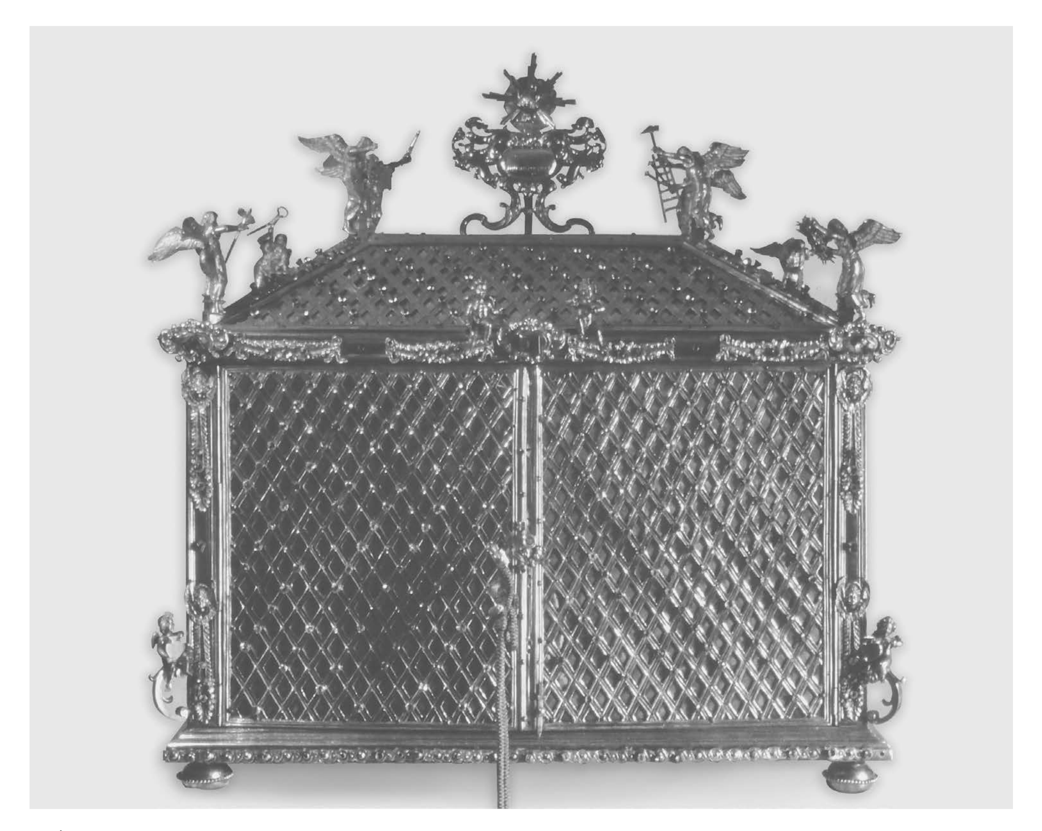


LÁMINA 3. *Arca eucarística (1735/1740). Monasterio de las Descalzas Reales, Madrid.*

También es poco común la fabricación de este tipo de objeto destinado a reservar el Santísimo Sacramento al final del oficio de Jueves Santo en el monumento; así se hacía y se hace en iglesias y conventos. En numerosas ocasiones se aprovechaban para este fin arquetas de uso doméstico donadas por los fieles, pues las fábricas de los templos no siempre disponían de dinero suficiente para pagar una pieza tan costosa. Por supuesto que su empleo durante un único día al año y con tan especial destino propiciaba una excelente conservación, por lo que no había que reponerla en ningún momento.

El artífice hizo aquí una pieza sin posible comparación con otras de su tipo. Desde la estructura al cubrimiento con una sorprendente red de rombos, desde el

contraste técnico entre exterior e interior hasta la diferencia entre geometría rectilínea por fuera y el predominio de formas onduladas por dentro. También es poco común el despliegue iconográfico, quizá dictado desde la propia comunidad religiosa. Los ángeles con instrumentos de la Pasión conviven con la tarjeta que anuncia la Eucaristía y el Espíritu Santo simbolizado en la paloma remata la figuración, visible tanto con el arca cerrada como abierta. Una vez más hay que resaltar la rareza de la invocación al Espíritu sin que, por otra parte, haya mención al Padre. Es clara la referencia eucarística en los laterales del arca cuando se abre y no sorprende la presencia del Agnus Dei -usual en la cubierta de ejemplares germánicos del siglo XVII, por ejemplo- aunque con una precisa cita de los siete sacramentos a través de los sellos apocalípticos, no peculiar pero enriquecedora en este contexto iconográfico. Quizá los flameros del reverso de las puertas -que llegarían a verse al abrirse para exponer el Santísimo en el monumento- hayan de interpretarse como símbolos de la Caridad, con absoluta coherencia con la celebración del día.

9. BROCHES DE CAPA PLUVIAL (par). 1735/1740 (Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid).

Plata moldeada, recortada y fundida, 8,5 x 5,5 cm. Marca repetida en los extremos: ·/CARO, frustra en parte.

Broche de hebilla con dos piezas simétricas, cosidas a la capa y al fragmento de tela que une los dos bordes, una con un gancho que engancha en el ojal de la otra. Se forma con dos cartelas de ese y ce que se unen en un extremo encerrando una hoja y en el otro una pieza rectangular de donde sale o encaja la pestaña. Hay que advertir que otro par de broches similares cosidos al otro lado de la capa están marcados por Ramón García, sucesor de Martínez Caro como platero del monasterio.

Debemos suponer que estos broches se hicieron en el mismo periodo que la cruz y el arca aunque no llevan las marcas del marcador. El tipo de las tornapuntas es semejante al observado en aquéllas.

10. CÁLIZ. 1735/1740 (antes convento de clarisas de Vergara, Guipúzcoa).

Plata moldeada y fundida; marcas en lugar ignorado: escudo coronado con la osa y el madroño, 33/SOP. y J.M·/CARO.

A. FERNÁNDEZ, R. MUNOA y J. RABASCO, *Enciclopedia de la plata española y virreinal americana*. Madrid, 1984, nº 587 (con foto de las marcas).

Las clarisas abandonaron el convento el 21 de octubre de 2012 e ignoramos el paradero de la pieza. Sobre las marcas véase lo señalado en la cruz procesional.

11. CÁLIZ. 1735/1740 (Iglesia parroquial de San Juan de Villar de Santos, Orense).

Plata moldeada y fundida; marcas en lugar ignorado: escudo coronado con la osa y el madroño, 33/SOP. y J.M·/CARO.
J.C. FERNÁNDEZ OTERO Y OTROS, *Apuntes para el inventario del mobiliario litúrgico de la diócesis de Orense*. Vigo, 1983, p. 222.

Tan solo se identifica la marca de Madrid y no se transcribe entera la del artífice.

12. COPÓN. 1735/1740 (Iglesia parroquial de San Juan de Villar de Santos, Orense).

Plata moldeada y fundida; marcas en lugar ignorado como las de la pieza anterior.

J.C. FERNÁNDEZ OTERO Y OTROS, *Apuntes para el inventario del mobiliario litúrgico de la diócesis de Orense*. Vigo, 1983, p. 222.

Tan solo se identifica la marca de Madrid y no se transcribe completa la del artífice.

Platería para el culto. Martín Sánchez de la Cruz en Lucena

MARÍA TERESA DABRIO GONZÁLEZ
Universidad de Córdoba

Como ya se ha puesto de manifiesto en anteriores estudios, la actividad profesional del platero Martín Sánchez de la Cruz se desarrolló principalmente en dos núcleos: la ciudad de Córdoba y la villa señorial de Lucena[1]. En esta villa sus encargos de mayor envergadura estuvieron financiados por la Casa de Comares, a cuyo servicio comenzó a trabajar el platero en septiembre de 1616[2]. Pero en contra de lo que pudiera parecer, la vinculación a esta noble casa no supuso para el maestro ningún impedimento a la hora de aceptar contrataciones de obras para clientes eventuales, tanto de la localidad como de las inmediaciones; para todos esos trabajos contó, según consta documentalmente, con la total anuencia del duque[3].

Las primeras referencias lucentinas al platero se fechan en julio de 1616 y ya en septiembre de ese mismo año firmará con don Enrique de Córdoba y Aragón, duque de Segorbe y Cardona su compromiso de trabajar a su servicio; esa vinculación conllevaba el traslado familiar y la consiguiente apertura de taller, e incluso la venida de aprendices. Por entonces la familia de Sánchez de la Cruz estaba compuesta por su esposa Andrea de Molina y cuatro hijas nacidas entre mayo de 1608 y enero de

1 Sobre la trayectoria personal y profesional de este maestro pueden consultarse: M.T. DABRIO GONZÁLEZ, "Trabajos de Martín Sánchez de La Cruz para la Casa de Cardona en Lucena", en J. RIVAS (coord.) *Estudios de Platería. San Eloy 2012*. Murcia 2012, pp. 177-194. M.T. DABRIO GONZÁLEZ, "Obras religiosas de Martín Sánchez de la Cruz". *Laboratorio de Arte* nº 25 (2013), volumen I, *in honorem* a la profesora Dra. Dª. María Jesús Sanz Serrano, pp. 275-300.

2 M.T. DABRIO GONZÁLEZ, "Trabajos de Martín Sánchez…" ob. cit., p. 185.

3 AHPCO, Sección de Protocolos Notariales (Sección Lucena), Oficio 4, Legajo 2046 P, 1618, Septiembre 22, ff. 1627-1628. El duque le garantizaba la exclusividad para trabajar en Lucena como platero, exceptuando las ferias, a las que sí podían concurrir otros artífices. M.T. DABRIO GONZÁLEZ, "Trabajos de Martín Sánchez…" ob. cit., pp. 185-186.

1616[4]. A ellos se unirá el aprendiz Francisco López, de quince años y natural de La Rambla, admitido en el taller en abril de 1617 con obligación, entre otras, de "servir al dicho Martín Sánchez de la Cruz y a su mujer e hijos en la villa de Lucena o en otra cualquier parte que estuviere o residiere"[5]. Se instalaron en una vivienda alquilada en la calle del Mesón Grande, en la que también arrendó una tienda para establecer su taller[6].

Durante el periodo que va de 1616 a 1630, Martín Sánchez realizó un apreciable número de piezas de variada tipología, especialmente para la casa de Cardona, pero también para particulares lucentinos. Aunque en ambos casos el platero trabajó no sólo piezas de plata doméstica sino también de uso religioso, el hecho de que las referencias documentales sean más abundantes en lo referente a la plata de culto, es lo que nos ha impulsado a darlas a conocer en este trabajo.

Los encargos para el duque los dimos a conocer en el estudio antes citado, publicado en esta misma serie en 2012. Los encargos para uso religioso consistieron esencialmente en una cruz de plata para la Cartuja de Granada y en un aderezo de capilla destinado al oratorio ducal, concertado en 1620, compuesto por veinte piezas de plata, doradas en su totalidad, según los expresos deseos del duque[7], quien evidentemente aspiraba a sorprender con este conjunto no solo a sus paisanos, sino también a la nobleza capitalina[8]. Afortunadamente, la revisión documental que llevamos haciendo desde hace años en el Archivo de Protocolos de Córdoba nos ha permitido añadir al catálogo una nueva pieza: el relicario encargado por don Enrique de Córdoba y Aragón en 1629 con destino a la Catedral de Gerona, como más adelante se verá.

Las obras de particulares

Como se ha dicho más arriba, el artífice realizó a lo largo de su etapa lucentina una serie de obras para una variada clientela entre las cuales figuran tanto piezas de tipología religiosa como civil[9]. Hasta el momento se han documentado seis obras de carácter religioso concertadas en unos casos con entidades y en otros con parti-

4 M.T. DABRIO GONZÁLEZ, "Trabajos de Martín Sánchez…" ob. cit., p. 179. En este periodo el platero se dice natural de Córdoba y avecindado en Lucena.

5 El documento se firmó en Córdoba. AHPCO. Sección de Protocolos Notariales, Oficio 4, Legajo 14037 P, 1617, Abril 28, ff. 566v-567v.

6 Cinco años después llegaron otros dos, con rango de oficiales, Alonso de Vallinas y Juan García Dardero. M.T. DABRIO GONZÁLEZ, "Trabajos de Martín Sánchez…" ob. cit., pp. 180-181.

7 M.T. DABRIO GONZÁLEZ, "Trabajos de Martín Sánchez…" ob. cit., pp. 186-188.

8 Se le pide al platero que no se vea la plata en su color ni siquiera por los huecos y, sobre todo, que el conjunto debía mejorar el que el platero había hecho para el licenciado don Cristóbal de Heredia, que iba a ser enviado a Roma. AHPCO. Sección de Protocolos Notariales (Sección Lucena), Oficio 4, legajo 2512 P, 1620, abril 19, ff. 685-489v.

9 Además de las obras religiosas objeto de este estudio, Martín Sánchez realizó durante su estancia en Lucena obra civil para particulares, como la fuente de plata de casi nueve marcos realizada en 1618 para don Juan Rico de Rueda, regidor de la villa. AHPCO. Sección de Protocolos Notariales (Sección Lucena), Oficio 5, Legajo 3357 P, 1618, Marzo 17, ff. 119-120. Sobre otras obras de platería civil de este maestro puede consultarse M.T. DABRIO GONZÁLEZ, "Algunas notas sobre platería civil en Córdoba", en J. RIVAS (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2010*. Murcia 2010, pp. 251-268.

culares. Las piezas en cuestión fueron: una custodia, dos coronas, una campanilla, cuatro varas de palio, una cruz, un par de faroles y las andas para la Patrona de la villa. Los más tempranos corresponden a 1617 y los más tardíos a 1629, cuando el platero ya había retornado a Córdoba con carácter definitivo.

Los encargos correspondientes a 1617 fueron cuatro y se concertaron en un breve lapso de tiempo. El primero de ellos no era estrictamente un encargo para villa, sino que estaba destinado a la vecina provincia de Jaén. En efecto el 22 de febrero de 1617 el platero se comprometió ante notario con el carmelita descalzo fray Gaspar de San Cirilo, residente en Alcaudete, a labrarle una custodia que pesara doce marcos, haciéndose constar que en el caso de haber demasías, no recibiría por ellas ningún pago. A la firma del contrato se le entregaron a cuenta 900 reales de vellón[10].

En cuanto al diseño de la citada custodia, se menciona la existencia de un dibujo "que le ha de dar rubricado del dicho padre fray Gaspar y del prior del convento de Nuestra Señora del Carmen de esta ciudad", pero no se especifica de manera fehaciente si el citado dibujo lo había hecho el platero o si por el contrario lo aportaba el comitente. Como suele suceder en estos casos, la presencia de un diseño en papel reduce considerablemente la descripción de los detalles estructurales y decorativos de la pieza en cuestión; por ello se nos dice únicamente que habría de ser dorada en su totalidad y adornarse con los esmaltes "que fuere menester a precio cada uno de cuatro reales". Por la labra y dorado de cada marco se le abonaban quince ducados. El plazo de ejecución se estableció en dos meses, es decir que debía entregarla a finales del mes de abril y a plena satisfacción del prior del convento de la orden en Lucena. En caso de insatisfacción del cliente, Martín Sánchez se obligaba a hacer una nueva custodia, y pagar catorce reales diarios a quien fuese enviado para reclamar la pieza. Además se estipulaba que el resto del precio que quedaba pendiente no se haría efectivo hasta el mes de julio, concretamente el día de Santiago. Aunque no hemos hallado en la documentación pruebas relativas a la conclusión de la obra, es de suponer que así fuera, y que la custodia llegaría a la villa jiennense sin ningún contratiempo en el plazo establecido. El hecho de que el cliente fuese carmelita descalzo parece sugerir que el citado objeto litúrgico estuviese destinado al convento que la orden poseía en la mencionada villa.

El convento de los padres carmelitas descalzos de Alcaudete, llamado de la Encarnación, se funda el 10 de octubre de 1590, durante el episcopado del padre Francisco Sarmiento y responde al auge que adquiere la orden en Andalucía tras la reforma teresiana[11]. Su construcción está ligada al señor de la villa, don Francisco de Córdoba y Velasco, pero de todo el conjunto sólo ha subsistido la iglesia, convertida actualmente en parroquia del Carmen[12]. En cuanto a los bienes que pudo atesorar este convento, hay algunas referencias en relación a su patrimonio escultórico, pero escasean los datos relativos a las piezas de platería que pudo tener.

10 AHPCO. Sección de Protocolos Notariales (Sección Lucena), Oficio 3, Legajo 2951 P, 1617, Febrero 22, ff. 23-24v.

11 P. GALERA ANDREU, *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII en Jaén*. Granada 1977, p. 54.

12 Ibídem, p. 60.

En el estudio de Rosario Anguita sobre las obras de tema eucarístico en la provincia de Jaén no se menciona ninguna custodia perteneciente a este convento, lo que hace suponer que la desaparición del ajuar sagrado debió producirse en tiempos lejanos, dado que tampoco consta su mención en fuentes más antiguas[13]. Ello nos impide conocer los diversos avatares que pudieron afectar a esta custodia y tampoco podemos añadir otros datos en relación con su estructura, proporciones, elementos decorativos, etc. Lo único que podemos precisar es que, dada la fecha de construcción del templo, la custodia labrada por Martín Sánchez de la Cruz debió ser una de las primeras obras artísticas que poseyó el convento, puesto que llegó al mismo en 1617.

Un mes después del encargo para Alcaudete, el platero se compromete a realizar un nuevo trabajo, esta vez destinado a la propia Lucena. En efecto, en marzo de 1617 se comprometió con el vicario de la parroquia de San Mateo, don Juan Ruiz de Zamora, a realizarle dos coronas de plata cincelada, destinadas a exornar una imagen de la Virgen con el Niño, que se hallaba situada en el altar del Santísimo Sacramento de la mencionada iglesia[14]. El peso se fijó en doce ducados de plata, pero el maestro recibiría por material y hechura solamente 300 reales. La conclusión del trabajo se fijó para "el día de Pascua del Espíritu Santo"; en caso de incumplimiento de lo acordado, el platero aceptaba que se pudieran comprar las piezas en Córdoba o Sevilla pagando él "quince reales de salario a mi costa en cada un día... de los que se ocupare en traerlas". Así mismo consentía, si el cliente lo consideraba oportuno, que una vez acabado el trabajo ambas obras se tasaran, y si los peritos consideraban que el valor de éstas no llegaba a 40 ducados "lo que valieren menos se lo tengo de pagar".

Nada se indica en el contrato en relación con la forma, tamaño y ornamentación de tales piezas, pero cabe suponer que se adornarían con cabujones de esmaltes, óvalos lisos, cartelas planas o motivos de inspiración geométrica y escaso relieve, por ser éste el lenguaje ornamental presente en obras del artífice[15].

En las fechas que nos ocupan, la capilla del Sagrario de San Mateo estaba situada a los pies del templo, llamada en la actualidad del Cristo de Burgos. Es un recinto más bien estrecho, de forma rectangular y cubierto por una bóveda oval; la portada es de esquema manierista y luce el escudo de la Casa de Comares; actualmente no conserva ninguna imagen de María con el Niño, sino que la ocupan imágenes pasionistas[16].

En la bibliografía existente sobre la parroquia mayor de Lucena, en lo tocante al ajuar de platería, no se mencionan coronas de ningún tipo, ni tampoco se conserva ninguna imagen de la Virgen con el Niño, a excepción de la figura pétrea que adorna

13 R. ANGUITA HERRADOR, *Arte y Culto. El tema de la Eucaristía en la provincia de Jaén*. Jaén 1996.

14 AHPCO. Sección de Protocolos Notariales (Sección Lucena), Oficio 3, Legajo 1999 P, 1617, Marzo 17, ff. 386v-387v.

15 Algunos de esos elementos se aprecian en los relicarios del monasterio del Cister de Córdoba. M.T. DABRIO GONZÁLEZ, "Obras religiosas…" ob. cit., p. 298.

16 A. VILLAR MOVELLÁN (dir.), *Guía artística de la provincia de Córdoba*. Universidad de Córdoba, 1995, p. 597. El actual Sagrario, realizado en 1740, es una de las obras más brillantes del barroco andaluz.

una de las puertas del templo[17]. No obstante se guardan en él otras cuatro imágenes marianas con corona sobre la cabeza, lo que induce a considerar la posibilidad de que alguna de ellas pudiera ser la que labrara Martín Sánchez de la Cruz. Las imágenes a que nos referimos son la Asunción que preside el altar mayor, la Asunción de la sacristía y la Virgen de los Dolores de los Servitas[18]. La Inmaculada del templete central del Sagrario actualmente no lleva corona, pero existen testimonios gráficos en los que luce un modelo rematado con pináculos y ornamento carnoso, fechable en los comedios del Seiscientos. La corona de la Asunción del retablo mayor, según las fotografías consultadas[19], es una pieza de canasto alto de perfiles quebrados, elevado sobre aro liso con pequeños cabujones; los relieves muestran aspecto carnoso, más acorde con los esquemas ornamentales de mediados de la centuria que con el lenguaje estético de raíz manierista propio de los comienzos del Seiscientos. La corona de la imagen de idéntica advocación, ubicada en la sacristía, presenta también un canasto de gran altura que arranca de un aro liso enmarcado por contarios; las superficies se cubren con decoración vegetal de aspecto carnoso[20]. En cuanto a la corona del Niño Jesús, nada se puede aportar al no haber hallado testimonios al respecto. De todo ello podría concluirse que las dos piezas que labrara Martín Sánchez pudieron desaparecer tiempo atrás, bien fundidas para emplear el material en la realización de cualquier otro objeto sagrado, bien empleadas como moneda para cubrir alguna necesidad perentoria de la iglesia[21].

El 23 de abril de ese mismo año de 1617 acepta el maestro un nuevo encargo de índole sagrada; en esta ocasión el cliente era un clérigo de la localidad llamado Rodrigo Nieto; éste solicitó del platero la ejecución de cuatro candeleros de altar, No consta si estaban destinados a alguna iglesia de la villa o si se trataba de una obra de carácter privado destinada a alguna capilla u oratorio particular. En cuanto a detalles estructurales, como en otros casos el documento contractual no resulta muy elocuente, pues sólo se indica que debían ser bruñidos y lisos, con un peso de 1.300 reales (es decir entre once y doce marcos de plata). Por la hechura se le abonaría a razón de veintiocho reales el marco, mientras que la plata empleada se le pagaría "cada marco a la ley"[22].

En el momento de la firma se le dieron mil trescientos reales, quedando supeditado el resto del pago a la terminación del trabajo, fijándose la entrega para el día de Santiago. Tanto los plazos como el resultado final de la obra complacieron plenamente al cliente; en efecto, con fecha de 22 de agosto se añadió una anotación en el encabezamiento de la escritura de contratación en la que se hacía constar que

17 AA.VV., *Catálogo artístico y monumental de la provincia de Córdoba*. Córdoba, 1987, tomo V, pp. 110-119.

18 La tipología de la corona que luce la dolorosa se ajusta claramente a los modelos del Setecientos, por lo que se aleja claramente de la cronología de la pieza que nos ocupa.

19 Debido a su ubicación, no ha sido posible analizar de cerca esta pieza.

20 Aunque hemos intentado analizar esta pieza *in situ*, por diversas circunstancias no se nos ha permitido el acceso a la misma, lo que ha impedido realizar un análisis más detallado.

21 AA.VV., *Catálogo artístico…* ob. cit., tomo V, pp. 110-119.

22 AHPCO. Sección de Protocolos Notariales (Sección Lucena), Oficio 3, Legajo 2174 P, 1617, Abril 23, ff. 314v-315.

los candeleros habían sido entregados en tiempo y forma y a plena satisfacción del clérigo Nieto, y que se le había abonado al platero todo el precio estipulado por su labor[23].

Por desgracia tampoco se han hallado referencias a estas piezas en la historiografía local; el hecho de que fuera un encargo de índole privada y del que no consta destino, dificulta aún más la localización de tales obras a las que, de momento, hemos de considerar como en paradero desconocido.

Verdaderamente 1617 fue un año especialmente productivo para el platero. Pocos días después de contratar los candeleros que acabamos de comentar, un grupo de vecinos de la cercana villa de Cabra le abonaban ciento veinticinco reales que quedaban pendientes "de resto de doscientos y cuarenta y cinco reales que pesó una campanilla de plata y cien reales de hechura"[24]. La lectura documental no prueba de modo fehaciente que la obra se hubiera concertado mediante contrato, sino que más bien parece sugerirse que la citada campanilla se había adquirido por vía directa, fraccionándose el abono de la misma en dos o más pagos, siendo éste el último; conviene recordar que el platero tenía tienda-taller cerca de su domicilio, que la habían comprado entre varios vecinos y que tampoco hemos hallado referencias a un posible contrato previo[25].

Con respecto al destino del citado objeto, no podemos concretar más; es probable que fuera una donación, bien para el templo mayor, bien para alguna cofradía o se destinara al ajuar de la patrona de la villa, Nuestra Señora de la Sierra. En la parroquia de la Asunción y Ángeles no se conserva ninguna pieza de esta tipología correspondiente a la fecha del encargo; lo mismo puede decirse de los otros templos de la población, incluida la ermita de la patrona que se halla a las afueras; ello nos lleva a pensar que la citada campanilla, como sucede con otros muchos objetos sagrados, debió desaparecer de la mencionada villa en fechas indeterminadas[26].

La última obra contratada por Martín Sánchez antes de finalizar el año 1617 fueron cuatro varas para el palio de la Cofradía del Santísimo Sacramento, representada en la firma del contrato por su hermano mayor Bartolomé Hurtado del Valle. Se estipuló que cada una de ellas tuviera tres varas y media de altura (equivalente a 1'30 m.) articuladas "cada una de ellas en catorce cañones en la forma de un cañón que está en poder del dicho Bartolomé Hurtado"[27]. El peso del conjunto oscilaría

23 Cliente y artífice reconocían que daban "por ninguna esta escritura chancelada para que no valga en juicio ni fuera del porque por cuanto el dicho licenciado ha recibido los candeleros bien acabados conforme la obligación y el dicho Martín Sánchez ha recibido su peso y hechura como en esta obligación se contiene de que se dan por entregados". AHPCO. Sección de Protocolos Notariales (Sección Lucena), Oficio 3, Legajo 2174 P, 1617, Abril 23, f. 314v.

24 AHPCO. Sección de Protocolos Notariales (Sección Lucena), Oficio 3, Legajo 2174 P, 1617, Mayo 31, ff. 854v-855v.

25 Por lo general en las cartas de pago de las obras se suele hacer referencia al contrato y al escribano ante quien se firmó, circunstancias que no se dan en el caso que comentamos.

26 AA.VV., *Catálogo artístico…* ob. cit., tomo II, pp. 70-78. En cuanto a las cofradías egabrenses existentes a día de hoy, el patrimonio que conservan corresponde esencialmente a la etapa contemporánea.

27 AHPCO. Sección de Protocolos Notariales (Sección Lucena), Oficio 4, Legajo 2188, 1617, Noviembre 9, ff. 1570-1571v.

entre los 36 y los 40 marcos; en caso de que el maestro se excediera del peso, se le abonaría sólo la plata empleada, pero no la labra.

Como plazo de entrega se fijaron los días de carnestolendas de 1618; además del pago de la plata empleada, se acordó abonar por la labra de cada marco 3 ducados, recibiendo a cuenta en el momento de la firma 2.000 reales; el resto se le daría en pagos parciales "desde hoy al día del Corpus Christi del dicho año de mil y seiscientos y diez y ocho", fecha en la que todo el trabajo debería estar abonado en su totalidad. En abril de 1618 el platero dio poder a un vecino de la villa para que cobrara del citado hermano mayor una parte de esos pagos, concretamente 1.000 reales[28].

Aunque no se tiene constancia de que Sánchez de la Cruz labrara en fechas inmediatas ningún otro objeto sagrado para la cofradía del Santísimo Sacramento, resulta verosímil pensar que el platero esperaba realizar otros trabajos para la citada corporación; de hecho en 1619, mientras se halla en Córdoba, Martín Sánchez faculta al presbítero lucentino Juan Francisco Mohedano y Quero para que en su nombre "pueda tomar con cualquier persona, iglesias, cofradías y hermano mayor de ella y con quien y con derecho deba el asiento, medio y conciertos en razón de cualquier obra de plata y oro que yo el dicho otorgante me he de encargar y encargo de hacer para el aumento de la cofradía del Santísimo Sacramento que se sirve en la iglesia de San Mateo de la dicha ciudad de Lucena"[29].

Desgraciadamente tampoco es posible aportar más datos en relación con el devenir histórico de tales objetos. En la platería catalogada en la parroquial de San Mateo no consta la existencia de varas de palio fechables en el Seiscientos, ni tampoco se recogen referencias a las mismas en la historiografía local[30].

En el periodo que va de 1618 a 1625 la actividad del platero se mantiene a buen ritmo, realizando tanto obras de carácter civil como objetos para culto. Sigue residiendo en Lucena donde emprende diversos negocios como el arrendamiento de tierras o la compra de una vivienda lo que parece indicar tanto un deseo de asentamiento en la villa como un medio de incrementar la fortuna familiar[31]. Mantiene asimismo su vinculación con la Casa de Cardona para la que realiza tanto plata doméstica como religiosa. A estos años corresponden entre otras obras, la cruz para la cartuja granadina y la vajilla de camino, encargadas por el duque en 1618 y el aderezo de capilla que labrara para este mismo cliente en 1620[32]. Los trabajos en Lucena no significaron obstáculo alguno para que el maestro viajara con frecuencia a Córdoba y aceptase encargos de muy diversa índole. Precisamente en julio de 1620 Martín Sánchez se comprometía a realizar una serie de objetos religiosos para

28 Esa cantidad le había sido previamente prestada por el vecino en cuestión. AHPCO. Sección de Protocolos Notariales (Sección Lucena), Oficio 3, Legajo 2951 P, 1618, Abril 22, folio ilegible.

29 El poder facultaba también al presbítero para cobrar cualquier pago pendiente, e incluso a vender algunos de sus bienes muebles si fuere menester. AHPCO. Sección de Protocolos Notariales, Oficio 14, Legajo 14039 P, 1619, Agosto 16, folio ilegible.

30 Las varas actuales son contemporáneas y no se conocen noticias referidas a las labradas por Sánchez de la Cruz, según nos ha testimoniado don José Luis Sánchez de Arjona, a quien agradecemos la ayuda prestada.

31 M.T. DABRIO GONZÁLEZ, "Trabajos de Martín Sánchez…" ob. cit., pp. 181-182.

32 Ibídem, pp. 186-189.

el convento de San Agustín de Córdoba, y en él se obligaba a residir en el mismo mientras durase el trabajo[33].

Entre 1622 y 1624 no consta que el maestro labrara ninguna pieza para particulares lucentinos, aunque sí realizó encargos para diversos miembros de la casa de don Enrique de Córdoba y Aragón, quien en 1622 había emprendido viaje a sus posesiones catalanas[34]. Sin embargo, habrá que esperar a 1625 para que de nuevo el platero se comprometa contractualmente con entidades de Lucena para realizar obras de carácter religioso. El primero de estos encargos le llega en el mes de enero, cuando la cofradía de Santa Lucía, representada por su hermano mayor Cristóbal Ruiz de Francia, decide solicitarle la realización de una cruz de plata lisa de unos doce marcos de peso, que el maestro debía entregarles para "pascua del Espíritu Santo"[35]. El material y la labra se acordaron en 1.500 reales, a razón de ciento veinticinco reales el marco. Como adelanto se le dieron cuatrocientos reales y, según solía ser habitual, quedó estipulado que la cantidad pendiente de pago se le abonaría en el momento de la entrega del trabajo. En el mencionado contrato no se recogen datos acerca de las características del encargo, lo que impide que podamos comentar nada al respecto. Por otra parte, al no haberse conservado testimonios fehacientes sobre esta cofradía en la historiografía local, no podemos aportar datos con respecto al destino que pudo seguir la citada cruz a lo largo del tiempo.

En ese mismo año se produce un nuevo contacto entre el platero y la Hermandad Sacramental de Lucena. En efecto, en fecha no precisada pero anterior a julio de 1625, la citada corporación había solicitado al artífice la realización de unos faroles de plata, para cuya elaboración se le habían adelantado más de dos mil reales[36]. Sin embargo, por razones no especificadas, en la fecha antes citada, la hermandad se personó ante el escribano para solicitar la anulación del anterior contrato y, en consecuencia, que el platero no hiciese la obra y les reembolsase las cantidades que se le habían adelantado para que iniciara los trabajos[37]. Es muy probable que la causa de esta rescisión fuera de tipo económico, pues se hace constar que, tras la celebración del oportuno cabildo de hermanos, se había decidido anular el encargo, tras haberse "considerado la inmensa cantidad que montan los dichos faroles y que había de haber muchas dilaciones en el término= y por la necesidad que tiene la dicha cofradía"[38].

Lógicamente, al tratarse de una rescisión contractual no se mencionan en el referido documento detalles relativos a la obra tales como número de piezas, tamaño

33 AHPCO. Sección de Protocolos Notariales, Oficio 31, Legajo 10053 P, 1620, julio 26, ff. 119-120. M.T. DABRIO GONZÁLEZ, "Obras religiosas…" ob. cit., pp. 282-283.

34 M.T. DABRIO GONZÁLEZ, "Trabajos de Martín Sánchez…" ob. cit., pp. 187 y 190-194.

35 AHPCO. Sección de Protocolos Notariales (Sección Lucena), Oficio 5, Legajo 2236 P, 1625, Enero 25, ff. 34v-35v. *(legajo desordenado, abarca de 1625 a 1630)*.

36 Aunque hemos revisado los años anteriores a 1625, no hemos hallado el contrato al que indirectamente se hace referencia en éste.

37 Como se le habían adelantado 2.334 reales y 12 maravedíes, se le solicitaba la devolución de los 2.000 reales, quedando el resto, a modo de compensación, para el platero.

38 AHPCO. Sección de Protocolos Notariales (Sección Lucena), Oficio 6, Legajo 3157 P, 1625, Julio 31, f. 732r y v.

de las mismas, estructura, medidas, peso, ornamentación, etc. Pero es evidente que debía tratarse de un conjunto de envergadura con un elevado coste, al que evidentemente los hermanos de la Sacramental no podían hacer frente, ni entonces ni en fechas venideras, viéndose así forzados a renunciar a tan sugerente encargo.

El año 1626 supuso un punto de inflexión en la trayectoria vital de Martín Sánchez de la Cruz. Traslada nuevamente su domicilio a Córdoba y abandona la villa de Lucena, a la que ya sólo regresará de manera esporádica por motivos profesionales o por asuntos de carácter patrimonial. De hecho facultará a un vecino de la villa llamado Alonso de Cámara, sastre de profesión, para que se encargara de cobrar cualquier cantidad que se le adeudara, especialmente de "obras que yo haya hecho en mi tienda en cualquier manera"[39].

Esta nueva etapa profesional viene marcada principalmente por su vinculación a la Catedral para la que empieza a trabajar como platero mayor en 1628. Esta circunstancia redundó sin duda en el mayor reconocimiento profesional del maestro dentro de la sociedad cordobesa[40]. Pero, como se ha dicho, el retorno a la capital y la presencia de nuevos comitentes no significaron la pérdida de la clientela lucentina, pues hasta su muerte el platero seguirá recibiendo encargos, tanto de la Casa de Cardona como de personas y entidades de la propia villa. Según la documentación manejada hasta el momento, entre 1628 y 1629 Martín Sánchez de la Cruz contrató dos importantes trabajos para Lucena: las andas para la Patrona y el relicario del duque de Cardona.

Las andas de Nuestra Señora de Araceli

Es éste, sin duda, uno de los encargos más sugerentes recibidos por el platero entre los de la clientela privada de Lucena, destinado a honrar a la patrona de la villa. Según recoge el erudito Francisco López Salamanca, el motivo de hacer unas andas para la patrona respondía al fervor popular, en agradecimiento a la Virgen por haber librado a la población de la fuerte epidemia de garrotillo sufrida en 1627[41]. La Virgen fue traída el 10 de enero de 1628 y para el día 22 de ese mismo mes la epidemia ya había cesado[42]. Para financiar la obra el corregidor de la villa, don Pedro de Carranza, promovió una colecta entre los vecinos, a la que el propio cabildo municipal contribuyó con 600 reales[43] (lám. 1).

---

39 AHPCO. Sección de Protocolos Notariales (Sección Lucena), Oficio 5, Legajo 2748 P, 1626, Febrero 7, ff. 83v-85v.

40 Sobre este particular véase M.T. DABRIO GONZÁLEZ, "Obra religiosa…" ob. cit., pp. 275-300.

41 F. LÓPEZ SALAMANCA, "Las andas de la Virgen". *Araceli Malacitana 2010*, pp. 18-20. Para otros eruditos locales, las andas se hicieron para agradecer la curación de un paralítico. M. RAMIREZ RUIZ, "Algo de historia. La Virgen de Araceli y sus estancias en San Mateo". *Araceli* año XXIII, nº 71 (Lucena, 1980). La atribución de las andas al platero se recoge también en AA.VV., *Catálogo artístico…* ob. cit., tomo V, p. 249; AA.VV., *Los pueblos de Córdoba*. Córdoba, 1993, tomo III, p. 882.

42 Debo el dato a don José Luis Sánchez Arjona, a quien agradezco las información aportada.

43 Aunque el dinero procedía de limosnas de los fieles, en la tradición lucentina se cuenta que el propio corregidor fue el primero en entregar para tan noble causa algunas de sus joyas. El dato ha sido facilitado por don José Luis Sánchez Arjona, a quien agradezco su amable colaboración.

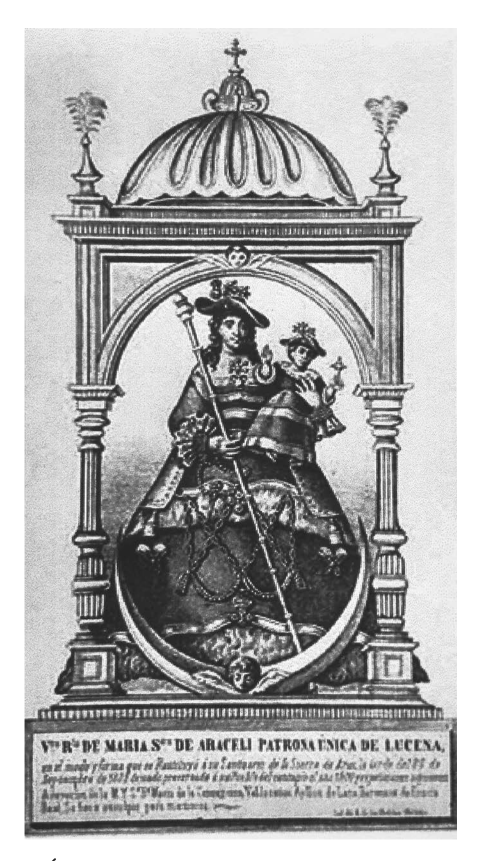


LÁMINA 1. *Nuestra Señora de Araceli. Grabado siglo XIX. Casa Museo de la Virgen. Lucena. Córdoba.*

Según se recoge en la documentación, las primeras referencias a este trabajo se fechan en el mes de abril de 1628, cuando Martín Sánchez, que ya residía en Córdoba, se persona en Lucena para formalizar el contrato. La iniciativa de emprender tal obra había partido del corregidor de la ciudad, el doctor don Pedro de Carranza Aumente, secundado por don Juan Jiménez Manjón, familiar del Santo Oficio y a la sazón hermano mayor de la cofradía. En la escritura de concierto, se hace constar que el dinero para el proyecto procedía de "la limosna que el dicho señor corregidor ha juntado en esta ciudad entre los vecinos de ella para hacer unas andas de plata a Nuestra Señora de Araceli que está en la sierra extramuros de esta dicha ciudad"[44]. Sin duda en la elección de Martín Sánchez debió pesar no sólo la vinculación del platero con Lucena, sino también los años que éste había estado al servicio del duque de Cardona, señor de la villa.

44 AHPCO. Sección de Protocolos Notariales (Sección Lucena), Oficio 4, Legajo 3372 P, 1628, Abril 17, ff. 791-795v.

El documento resulta de gran interés por cuanto se aportan numerosos detalles acerca de cómo habría de ser la obra. En primer lugar se establece el empleo en las mismas de plata y bronce dorado, siguiendo un dibujo hecho con tal fin, firmado por el corregidor y el platero. Se indica que debía ser de planta cuadrada con cuatro varales, si bien la estructura debía ajustarse a "la hechura necesaria para la dicha imagen de Nuestra Señora de manera que la corona toque al friso de la cornisa de las dichas andas". Estos varales soportarían el friso, adornado con óvalos y rectángulos de plata lisa, y sobre éste se elevaría una cúpula de plata calada y lisa; también sería de plata el basamento. Para los demás elementos, como pirámides, capiteles, nudos, frisos y cornisas, se emplearía bronce dorado, siempre de acuerdo con el dibujo antes mencionado, "lo uno y otro y todo con toda perfección y a ley de buena obra según pide el arte de adquititura (*sic*)". Asimismo se indicaba que las pirámides llevasen picado de lustre y que los balaustres fueran de plata torcida con cabos de bronce.

En cuanto a la cantidad de material, se estipuló que se usaran ochenta marcos de plata y otros ochenta de bronce, con una oscilación de cuatro marcos en ambos casos, sin que el peso de todo el conjunto sobrepasara las cuatro arrobas (44 kg.). El precio de la obra se fijó en ochocientos treinta ducados en moneda de vellón, si bien la plata se le abonaría "en moneda de plata o en vellón con los trueques a como hoy está rozando esta ciudad otras partidas de moneda con costo y costa". En caso de que se excediera en la cantidad de material empleado, sólo se le abonaría la parte correspondiente al peso de la plata (lám. 2).

La conclusión de la obra se acordó para carnestolendas de 1629, y habría de ser entregada en la propia Lucena, lo que parece indicar que su labra se haría en Córdoba, pues el maestro ya no tenía taller en la villa. La forma de pago se estableció de la siguiente manera: en el momento de la firma se le entregaron ocho mil reales, luego para San Miguel (es decir en septiembre) se le pagarían tres mil reales más; el resto hasta completar la cantidad estipulada, se le abonaría en el momento de la entrega de las andas.

Se desconoce si el platero inició este encargo a su regreso a Córdoba de manera inmediata, o si por el contrario los trabajos se fueron dilatando; lo cierto es que al comienzo del otoño de 1629, la obra apenas debía estar iniciada. Desconocemos cuáles pudieron ser las razones de esta demora, dado que el platero por lo general establecía plazos breves para la entrega de sus trabajos y solía ajustarse a ellos. Es posible que su salud empezara ya a resentirse, o que el maestro se viese desbordado por un exceso de trabajo. No ha de olvidarse que Martín Sánchez se había convertido en el platero favorito del obispo don Cristóbal de Lovera, llegado a la diócesis en 1626, y que en 1628 había sido designado para el cargo de maestro mayor de platería de las obras catedralicias. Gracias a la protección episcopal, realizará su pieza más valiosa, la gran lámpara que cuelga en el crucero de la Catedral[45].

45 En septiembre de 1629 el platero declara que la lámpara ya estaba acabada y su peso, según fe de Pedro Sánchez de Luque, fue de 862 marcos, 3 onzas y 4 ochavas. AHPCO. Sección de Protocolos Notariales, Oficio 6, Legajo 15615 P, 1629, Septiembre 16, sin foliar. Según Nieto Cumplido, Martín Sánchez abandonó el cargo de platero mayor en 1631, coincidiendo con el traslado del prelado Lovera



LÁMINA 2. *PEDRO DE BARES. Andas de Nuestra Señora de Araceli (1629). Casa Museo de la Virgen. Lucena. Córdoba.*

Por razones que se ignoran, o por todo lo dicho anteriormente, la realización de las andas lucentinas va a sufrir un giro inesperado. En efecto, el 17 de septiembre de 1629 Martín Sánchez comparece en Córdoba ante el escribano público Bartolomé Manuel; en esta comparecencia el platero declara que tenía el compromiso de labrar unas andas para la cofradía de Nuestra Señora de Araceli de Lucena, de plata y bronce dorado, tal como se recogía en el documento firmado por él en Lucena el año anterior.

a la diócesis de Plasencia. M. NIETO CUMPLIDO, *La Catedral de Córdoba*. Córdoba, 1998, p. 624.

Pero lo más interesante quizá sean los cambios que el artífice introduce en este documento en relación con lo contratado originalmente. El primero de éstos afectó al diseño; como se dijo más arriba, en el contrato firmado en Lucena se alude a un dibujo, rubricado por platero y cliente, del que no se especifica autoría. En el documento nuevo, sin embargo, se hace constar que el trabajo debía ajustarse "a un modelo que ha de hacer Sebastián Vidal"[46]. Esta afirmación parece sugerir que se abandonaba el primitivo dibujo para dar preferencia a un nuevo diseño, que aún no estaba elaborado, o bien lo que ahora se hacía era ratificar la autoría del dibujo presentado en Lucena. No hemos hallado razones que justifiquen el cambio, ni consta relación alguna del retablista con la villa ducal; por entonces Vidal es un maestro de relevancia en la ciudad, que traza sobre todo retablos y que en 1631 logrará el nombramiento de maestro mayor de la Catedral[47]. Curiosamente, Martín Sánchez de la Cruz desempeñaba en la misma el cargo de platero mayor desde 1628[48].

Es evidente que esa puntualización en lo tocante al modelo de la obra despliega ante nosotros un panorama diferente, y acaso haya de verse en ello la explicación a los otros cambios que se mencionan en el documento. En efecto, de acuerdo con lo estipulado en Lucena, Sánchez de la Cruz se había comprometido a la ejecución total de la obra, tanto en lo tocante a la plata como a las labores de bronce. Ahora, sin embargo, en el documento firmado en Córdoba, el platero designa a un colaborador, Pedro de Bares, maestro latonero, al que cedía todas las labores de bronce que llevaran las andas, que debían ser doradas y de picado de lustre. Por su parte, Bares se comprometía a su vez a entregar el trabajo a finales de noviembre, "a satisfacción del dicho Martín Sánchez de la Cruz". Para que pudiera realizar el trabajo se le abonaban cuatrocientos ducados, y además se le entregaba la mitad del oro que habría de necesitar para la ejecución del trabajo.

Sin embargo aún se van a producir cambios más radicales en la ejecución de las andas de Araceli. En efecto, de manera inexplicable a renglón seguido de la firma del documento anterior, y en el mismo día, ambos otorgantes vuelven a comparecer ante el citado Bartolomé Manuel para redactar un nuevo acuerdo. Primeramente se reconoce el compromiso que Bares acababa de adquirir para llevar a cabo todas las labores de bronce, y que se le habían entregado los cuatrocientos ducados en que se había acordado el pago del trabajo. Pero seguidamente se proponía un nuevo acuerdo, según el cual "el dicho Pedro Bares se obliga en favor del dicho Martín Sánchez de la Cruz y se encarga de hacer las dichas andas de plata y bronce conforme a la traza que para ello le diese Sebastián Vidal vecino de esta ciudad y darlas hechas y acabadas en toda perfección conforme a la dicha traza poniendo a su costa manos y oficiales y todo el bronce que se gastare las dará acabadas para fin de noviembre que viene de este presente año"[49].

---

46 AHPCO. Sección de Protocolos Notariales, Oficio 14, Legajo 14048 P, 1629, Septiembre 17, f. 595r y v.

47 M.A. RAYA RAYA, *El retablo barroco cordobés*. Córdoba, 1987, p. 33.

48 M.T. DABRIO, "Obras religiosas…" ob. cit., p. 284.

49 AHPC. Sección de Protocolos Notariales, Oficio 14, Legajo 14048 P, 1629, Septiembre 17, f. 596r y v.

Asimismo se introducían algunas novedades en lo relativo a la cuestión económica, pues se indica que Martín Sánchez debería entregar a Bares "la plata que en ellas entrare en plata de peso y siete mil y cuatrocientos reales en moneda de vellón sin otro interés alguno", fijándose para este pago un plazo de veinte días, si bien Bares reconocía haber recibido la citada cantidad en el mismo acto de la firma, de manera que sólo quedaba pendiente la entrega de la plata en peso. Según la erudición local, en 1633 aún no se había completado el pago de la obra.

De esa lectura, pues, se colige claramente que el platero cordobés abandonaba el proyecto y traspasaba en su totalidad el encargo a Pedro de Bares; de ahí que consideremos que las andas de la Virgen de Araceli fueron realmente labradas por Pedro de Bares y que en ellas no intervino para nada Martín Sánchez de la Cruz.

Son escasos los datos publicados en torno a la figura de Pedro de Bares; las primeras referencias hasta ahora conocidas sobre este artífice fueron dadas a conocer por don José de la Torre y corresponden a 1630[50]. Aunque en el documento que hemos analizado se define a sí mismo como maestro latonero, en el publicado por el mencionado erudito se dice platero y latonero; en 1637 se comprometió a labrar unas lámparas para el Colegio de la Piedad, y una custodia de bronce para Salobreña; al año siguiente concierta otra custodia, destinada a Alcalá la Real[51]. Constan también colaboraciones en encargos catedralicios donde, según recoge Nieto, llegó a ocupar cargo de platero mayor[52]. Las últimas referencias conocidas corresponden a su testamento, redactado en Córdoba en septiembre de 1649, donde aparece mencionada su ascendencia francesa[53]. No consta que tuviera marca conocida ni su nombre figura entre los miembros del Colegio-Congregación de San Eloy[54].

La colaboración de Bares y Sánchez de la Cruz no se limitó a las andas de Araceli, pues como ya señalé en su momento, ambos maestros volvieron a trabajar unidos en otras obras, como fue el caso de los relicarios de Granada, encargados por don Pedro de Ávila en septiembre de 1630[55]. Es posible que la citada colaboración se extendiera a otros encargos posteriores, pero de ello no hemos hallado aún ninguna constancia.

Las mencionadas andas presentan una estructura de baldaquino, con cuatro soportes angulares[56]; presentan esquema muy compartimentado, con base prismática de la que surge otra más alta y estilizada que da paso a un segmento alargado y ovoide decorado con finas estrías que enmarcan un óvalo. Por encima se dispone una sencilla columnita de la que arrancan los arcos de medio punto que configuran las calles. Los vértices se coronan con pináculos dorados. Los arcos van decorados con

50 J. DE LA TORRE Y DEL CERRO, *Registro documental de plateros cordobeses*. Córdoba, 1983, p. 143.

51 J. DE LA TORRE Y DEL CERRO, ob. cit., pp. 161-162 y 164.

52 En marzo de 1642 se comprometió a terminar diez blandones de latón que habían sido contratados anteriormente con Diego de la Iglesia. J. DE LA TORRE Y DEL CERRO, ob. cit., p. 168. M. NIETO CUMPLIDO, ob. cit., p. 625.

53 J. DE LA TORRE Y DEL CERRO, ob. cit., p. 175.

54 D. ORTIZ JUAREZ, "El Libro registro de hermanos y actas de visita de la Congregación de San Eloy". *Boletín de la Real Academia de Córdoba* nº 93 (1973), pp. 71-116. F. VALVERDE FERNÁNDEZ, *El Colegio-Congregación de plateros cordobeses durante la Edad Moderna*. Córdoba, 2001, pp. 633-638.

55 Sobre el particular véase M.T. DABRIO GONZÁLEZ, "Obras religiosas…" ob. cit., p. 296.

56 Las andas se hallan custodiadas en la Casa Museo de Nuestra Señora de Araceli.

esquemáticos motivos vegetales punteados; por la parte interna y sobre estos arcos, descansa una banda a manera de friso, decorada con una sucesión de rectángulos y óvalos lisos de factura algo pobre. Esa banda sirve de soporte a la cubierta, formada por una semiesfera calada, dispuesta en bandas adornadas con sencillos esgrafiados de inspiración geométrica. Por encima se eleva el remate, con una moldura circular de ancha base adornada con asas y óvalos; soporta una estructura cilíndrica decorada con bandas de cobre y óvalos envueltos en motivos vegetales incisos y esquemáticos. Remata con una cruz de corte romboidal[57] (lám. 3).

No hemos hallado en todo el conjunto ninguna marca de platero; únicamente aparece en una de las enjutas una breve inscripción en la que puede leerse "b pto/don dice/te/dejo esta" que de momento no ha podido ser descifrada[58].

La parquedad descriptiva del segundo documento en lo relativo a la forma y decoración de la obra, impide que pueda cotejarse lo concebido por Sebastián Vidal con la obra definitiva. Desgraciadamente, la mayor parte de la producción de este maestro ha desaparecido, lo que tampoco permite un análisis pormenorizado de su lenguaje compositivo. En opinión de Mª Ángeles Raya, la estética de Vidal deja traslucir la poderosa influencia de Alonso Matías, revelando "un maestro poco amigo de las innovaciones que prefiere los esquemas conocidos"[59].

La contemplación de las antiguas andas pone de manifiesto que en ellas se han empleado algunos elementos estructurales y ornamentales que sí aparecen recogidos en el primer contrato firmado por Sánchez de la Cruz en Lucena. Ciertamente, el baldaquino de Araceli responde a un modelo de resabios manieristas, como se evidencia por la presencia de pirámides rematadas con bolas, decoración de motivos lineales, columnas decoradas con líneas paralelas, y uso de óvalos y rectángulos sin ornamentación. Sin embargo, nada hay en relación con el picado de lustre ni con las columnas torcidas de que habla el documento en cuestión. De ahí que opinemos que en las andas lucentinas se ha recurrido claramente al lenguaje manierista, conocido y empleado tanto por plateros como por retablistas (lám. 4).

Las continuas bajadas de la Virgen de Araceli desde su santuario hasta la villa a lo largo de los tiempos fueron deteriorando progresivamente las andas. Para evitar un daño irreparable y favorecer su conservación, en 1999 la Hermandad decidió realizar unas nuevas andas, réplica exacta de las labradas en 1629[60]. La obra se encomendó al taller cordobés de los Hermanos Lama; se emplearon en ellas sesenta kg. de plata, añadiéndosele una peana, también de plata, decorada con cartelas que lucen relieves alusivos a la villa y a la historia aracelitana. La primera fase se entregó en 2002 y al año siguiente se pudieron estrenar al completo[61].

---

57 Según testimonio de don José Luis Sánchez Arjona, la cupulita que remata las andas fue realizada en el taller lucentino de los Angulo, en la segunda mitad del siglo XX. Anteriormente había lucido otra cúpula, hecha en bronce por los mismos artífices. Difiere ligeramente de la original, que conocemos por los numerosos grabados dedicados a la Virgen desde el siglo XVIII.

58 En uno de los lados del friso interior hay una plaquita con la siguiente leyenda "Este templete fue/restaurado en el taller de/los orfebres Hnos Lama/Córdoba 2003".

59 M.A. RAYA RAYA, ob. cit., p. 35.

60 F. LÓPEZ SALAMANCA, ob. cit., pp. 18-20.

61 Debo los datos a don José Luis Sánchez Arjona, a quien agradezco vivamente la ayuda prestada.



LÁMINA 3. *PEDRO DE BARES. Andas de Nuestra Señora de Araceli. Detalle del remate (1629). Casa Museo de la Virgen. Lucena. Córdoba.*



LÁMINA 4. *PEDRO DE BARES. Andas de Nuestra Señora de Araceli. Detalle del ángulo superior (1629). Casa Museo de la Virgen. Lucena. Córdoba.*

El relicario

Como se ha dicho más arriba, la marcha de Martín Sánchez a Córdoba y sus trabajos para la catedral no supusieron la merma o desaparición del vínculo que hasta entonces había unido al maestro con la casa de Cardona, y una prueba de ello la tenemos en la obra que vamos a comentar.

En efecto, en septiembre de 1629 Martín Sánchez se compromete con el duque de Cardona y señor de Segorbe a labrar un relicario de plata que el noble quería dar de limosna a la Catedral de Gerona, para que en él se guardaran los corporales del Santísimo Sacramento[62]. Según se hace constar en el contrato, la pieza debía pesar

62 Esta donación viene a ser una muestra más del afán de la nobleza por evidenciar su importancia social, no sólo mediante la posesión de objetos suntuarios de uso personal y doméstico, sino

veinte marcos "antes más que menos" (unos 5 kg. aproximadamente); se le abonarían por la misma 530 ducados, doscientos en moneda de plata doble, abonados por el tesorero general del ducado en el momento de la firma del contrato, y el resto en moneda de vellón, que se le darían a finales del mes de noviembre en el palacio ducal, cuando el propio Martín Sánchez entregase la obra terminada[63].

Por lo que se refiere a la hechura de la pieza, aunque no se hace una descripción minuciosa, en el mencionado contrato se recogen algunos detalles que nos permiten al menos esbozar un esquema aproximado del diseño. Así, se indica que debía ser una obra realizada en plata sobredorada, con pie cuadrangular del que surgía un balaustre redondo. La decoración se componía de cartelas doradas sobrepuestas y esmaltes de oro, aunque nada se dice de la parte superior. Por su parte el platero se comprometía a realizar el trabajo "con toda perfección, policia (sic) y satisfacción de su Excelencia".

La veneración de corporales eucarísticos milagrosos fue un fenómeno bastante frecuente en tierras de la Corona de Aragón durante la Edad Media. Hasta 1936 en el antiguo monasterio benedictino de San Daniel de Gerona existió un relicario, llamado de "la santa duda", que guardaba unos corporales ensangrentados, relacionados con un suceso milagroso acontecido en 1297. El citado relicario gerundense, obra renacentista, actualmente en la Catedral, consta de una base, un astil y una estructura cuadrangular que servía de marco a las reliquias. Según la descripción documental, el relicario contratado con Martín Sánchez de la Cruz se asemejaba bastante a ese esquema, por lo que es probable que el propio duque hubiera sugerido el diseño al platero, con la intención quizá de que la catedral contara también con una pieza de características similares a la custodiada por las benedictinas.

Hasta el momento no hemos hallado referencias sobre la obra lucentina en la bibliografía especializada, ni tampoco tenemos constancia documental acerca de si el citado objeto se labró realmente[64], aunque sí disponemos de noticias indirectas. Cuando Martín Sánchez redacta su testamento en 1632 no hay menciones explícitas a obras terminadas o a medio hacer ni tampoco se alude a pagos pendientes[65]; sin embargo, parece evidente que algo habría, pues el maestro menciona memoriales firmados por él y encarga a los albaceas que se ocupen de todas las cuestiones sin resolver.

---

también a través de la donación de piezas de culto, que ponían de manifiesto entre sus contemporáneos su preocupación por la vida espiritual y su magnanimidad. Sobre el tema pueden consultarse entre otros N. GARCÍA PEREZ, "El consumo suntuario en el Renacimiento: Usos y funciones de las piezas de plata y oro", en J. RIVAS (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2006*. Murcia, 2006, pp. 247-255. A. URQUÍZAR HERRERA, *Coleccionismo y nobleza. Signos de distinción social en la Andalucía del Renacimiento*. Madrid, 2007. M.T. DABRIO GONZÁLEZ, "Trabajos de Martín Sánchez…" ob. cit., pp. 177-194.

63 AHPCO. Sección de Protocolos Notariales (Sección Lucena), Oficio 4, Legajo 3153 P, 1629, Septiembre 27, ff. 1535-1536v.

64 Por el momento, en los Protocolos Notariales que estamos revisando, no hemos encontrado más referencias sobre el particular.

65 AHPCO. Sección de Protocolos Notariales, Oficio 14, Legajo14050 P, 1632, Mayo 8, ff. 1068v-1072.

Más concreto resulta el hecho de que su viuda, Andrea de Molina, como tutora de los hijos menores del platero, en documento fechado en julio de 1632, da poder a su yerno Andrés de Mesa para que, entre otras cosas, se encargase de cobrar todo lo que se le adeudara al difunto, tanto "de su Excelencia el marqués de Priego y de su Excelencia el duque de Segorbe y Cardona… y de otras cualesquier persona o personas vecinos de la dicha ciudad de Montilla, ciudad de Lucena y de otras ciudades, villas lugares y concejos, conventos de frailes, monasterios de monjas y de quien con derecho pueda y deba…"[66]. El poder era extensivo a cualquier tipo de deuda, tanto de censos y alquileres como de "obra de oro, plata bronce peso y hechura de ellas…", lo que parece indicar que el maestro había hecho alguna obra más de las que se han documentado y que aún no le habían sido abonadas en su totalidad.

Es probable que la alusión a la Casa de Cardona corresponda al último encargo del duque, el relicario para Gerona del que nos hemos ocupado más arriba, sin descartar que pudiera referirse a cualquier otro encargo que se le hiciera mientras estuvo al servicio de don Enrique de Aragón, para quien sabemos que había labrado con anterioridad piezas de carácter religioso[67].

En cuanto a sus trabajos para el marqués de Priego, las referencias son más imprecisas; así sabemos que en 1627 el platero facultaba a Juan de Collantes para que en su nombre cobrase del citado noble en la persona de su tesorero Simón de Navas, "a saber mil y cuatrocientos reales en vellón que su excelencia me debe y tiene librados en el dicho su tesorero a cuenta de las obras de plata que he hecho al dicho señor Marqués de Priego y para el servicio de su casa"[68]. Por entonces ocupaba el marquesado don Alonso Fernández de Córdoba y Figueroa, llamado "el Mudo", que había sucedido en el título a su padre, fallecido en 1606[69]. No sería extraño que entre estas piezas hubiera también algunas de tipología religiosa, destinadas tanto para el servicio de la capilla privada del noble en cuestión, como para ser donadas a iglesias o conventos. Tampoco se sabe si hubo algún otro encargo por parte de don Alonso, pero no sería una idea descabellada dada la relación familiar existente entre las casas de Priego y Lucena[70].

66 AHPCO. Sección de Protocolos Notariales, Oficio 14, Legajo 14050 P, 1632, Julio 27, ff. 1298v-1299v.

67 Sobre el particular puede verse M.T. DABRIO GONZÁLEZ, "Trabajos de Martín Sánchez…" ob. cit., pp. 182-190.

68 AHPCO. Sección de Protocolos Notariales, Oficio 14, Legajo 14046 P, 1627, abril 10, sin foliar.

69 Referencia tomada de la página web de la Fundación Casa Ducal de Medinaceli: http://www.fundacionmedinaceli.org

70 Don Enrique de Córdoba y Aragón casó en 1606 con doña Catalina Fernández de Córdoba y Figueroa, hija de los marqueses de Priego y, por tanto, hermana de don Alonso Fernández de Córdoba y Figueroa quien en ese mismo año había heredado el título por muerte del progenitor.

Platería madrileña del siglo XVIII en la provincia de Guadalajara

NATIVIDAD ESTEBAN LÓPEZ
Doctora en Historia del Arte

A lo largo de nuestros años de trabajo por la provincia de Guadalajara hemos encontrado obras realizadas por plateros de casi toda la geografía peninsular e incluso de localidades extranjeras. La proximidad y la poca actividad de plateros locales, tanto de Sigüenza -muy activo en el siglo XVI y gran parte del XVII-, como de la capital, hacen que la presencia de piezas madrileñas de los siglos XVII, XVIII y XIX sea abundante. Con este trabajo pretendemos dar a conocer parte de las realizadas durante los reinados de los cuatro primeros Borbones. Corresponden a nueve tipologías distribuidas en cálices, copones, custodias, campanilla, crismeras, cruz de altar, cruz procesional, salvilla y vinajeras; de ellas diecisiete llevan marca de artífice y las restantes sólo de marcador. El trabajo lo estructuramos estudiando cada una de las piezas de manera individual, organizándolas cronológicamente, su ficha técnica, descripción, localización de su artífice, si es posible, fecha de ejecución y breve comentario estilístico.

Los cálices nos permiten observar su evolución a lo largo del siglo; el primero data de 1703-1711, periodo de actuación como marcador de Corte de Pedro de Párraga; y el más tardío es obra de Francisco Domingo Rodríguez Lavandeira de 1799. La parroquial de Lebrancón guarda un juego de altar, realizado entre 1794 y 1796, por Antonio Magro, conservándose cáliz, copón, custodia, vinajeras y crismeras; además, este mismo platero, realiza en 1796 la custodia de Cuevas Labradas. Lo mismo debió suceder con Francisco Domingo Rodríguez Lavandeira y la parroquial de Pajares, de quien se conservan cáliz y custodia[1].

1 De la custodia, por razones que no vienen al caso explicar, nos ocuparemos en otro momento.

Catálogo de obras

1.- Cáliz. Plata en su color, torneada y fundida e interior de la copa dorada. Buen estado de conservación. Altura 26 cm, diámetro de copa 8,2 cm y de pie 14,5 cm. En el pie, junto al gollete, castillo de tres torres y P./PARRG. Parroquia de la Exaltación de la Santa Cruz de Castellar de la Muela.

Copa ligeramente acampanada con bocel a media altura. Astil troncocónico con diversas molduras; nudo de jarrón con marcado toro sobre molduras y bajo escocia; alto gollete cilíndrico con doble moldura en los extremos. Pie circular de borde vertical, zona convexa y otra cilíndrica plana que lo une al gollete.

Desconocemos quien fue su artífice puesto que no ofrece dicha marca; la de Pedro de Párraga, marcador de Corte entre 1703 y 1711 nos permite situarlo cronológicamente. Estructuralmente resulta muy tradicional, manteniendo el mismo tipo de nudo de la segunda mitad del siglo anterior. Muy semejante al conservado en la parroquia de Valdilecha, realizado por Matías Cristóbal en 1715[2].

2.- Salvilla. Plata en su color fundida y torneada. Buen estado de conservación, aunque está ligeramente golpeada. Altura 1,6 cm y plato 23 cm x 16,8 cm. En la orilla, frustras, castillo de tres torres y P./.ARR.. Burilada en el reverso. Parroquia de la Exaltación de la Santa Cruz de Castellar de la Muela.

De forma ovalada y borde curvo, orilla cóncava y fondo plano. Toda lisa.

Presenta las mismas marcas que la pieza y por lo tanto su cronología corresponde también a 1703-1711; probablemente fueran realizadas por el mismo platero.

3.- Copón. Plata en su color fundida, torneada y relevada. Buen estado de conservación. Altura 25 cm, sin tapa 18 cm, diámetro de copa 13,5 cm y de pie 12,5 cm. En el borde exterior del pie, escudo coronado con oso y madroño, 33/SOP y ARNAL. Parroquia de San Miguel Arcángel de Puebla de Valles (lám. 1).

Copa semiesférica ligeramente acampanada y tapa de base cilíndrica con hilo de perlas en la orilla, zona de perfil sinuoso y, otra, cupuliforme con cruz latina de brazos biselados rematados en bola. Astil troncocónico entre molduras; nudo periforme invertido con moldura a media altura y bocel superior; dos molduras cóncavas dan paso al pie circular de borde vertical, con zona plana en la que se repite el hilo de perlas, zona convexa terminada en troncocónica.

Es obra realizada entre 1733 y 1742, periodo en el que fue marcador de Villa Juan López de Sopuerta. Su artífice es Jean Henri Arnal, de origen francés, estaba ya en España en 1715 y fallece en 1752; en época de Felipe V fue nombrado artífice

2 J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Valor y Lucimiento. Platería en la Comunidad de Madrid*. Madrid, 2005, pp. 116-117.

para la futura, es decir, para poder actuar como platero real en el caso de que el titular falleciera o dejara el cargo (en aquel momento ostentaba dicho oficio Manuel Medrano)[3].

4.- Cáliz. Plata dorada torneada y fundida. Buen estado de conservación. Altura 26 cm, diámetro de copa 8,2 cm y de pie 14,1 cm. En el interior del pie, castillo de tres torres y MORA/47. Burilada en el borde interior del pie. Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción de Maranchón.

Copa acampanada en el borde y moldura a media altura. Astil troncocónico moldurado; nudo de jarrón con grueso baquetón superior, termina en marcado toro. Pie circular de borde vertical y perfil sinuoso, se eleva de forma troncocónica en el centro. Todo liso.

Lleva marcas de Corte de Madrid y del marcador Lorenzo González Morano, quien ocupó el cargo entre 1747 y 1755, lo que nos indica su cronología. Desconocemos quien fue su artífice, puesto que no tenemos datos documentales y tampoco conocemos piezas marcadas por este marcador que las lleve. Es un ejemplo claro de la evolución de estas obras a lo largo del siglo.

5.- Copón. Plata en su color torneada y fundida. Buen estado de conservación, aunque la cruz de remate está ligeramente inclinada. Altura 25 cm, sin tapa 17,8 cm, diámetro de copa 11,5 cm y de pie 12,1 cm. En el borde exterior del pie, escudo coronado con oso y madroño, 4./BL. y J/S., muy frustras. Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción de Prados Redondos.

Copa semiesférica y tapa cilíndrica escalonada con pestaña saliente, zona convexa, dos anilladas de perfil oblicuo y otra cupuliforme con cruz de brazos biselados y bolas. Astil formado por un cuello cóncavo moldurado; nudo campaniforme invertido de base troncocónica. Pie circular de borde vertical con una sucesión de zonas convexas, la última terminada en troncocónica. Todo liso.

Presenta marcas, muy frustras, del marcador de Villa Francisco Beltrán de la Cueva, que ocupó el cargo entre 1742 y 1754. La de artífice pensamos corresponde a Juan de San Fauri, de origen francés, establecido en Madrid, ingresó en la Hermandad de Mancebos Plateros en 1735 y en 1740 ocupó la mayordomía, fue platero real, en 1738, ensayador de la Casa de la Moneda, en 1767; falleció en 1785[4].

---

3 J.M. CRUZ VALDOVINOS, "La platería en la Corte madrileña de los Habsburgo a los Borbones", en *Estudios de Platería. San Eloy 2003*. Murcia, 2003, p. 133.

4 J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Primera generación de plateros franceses en la corte borbónica". *Archivo Español de Arte* nº 217 (1982), p. 85. F.J. MONTALVO MARTÍN, "Cálices limosneros regios conservados en la Diócesis de Segovia", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2006.* Murcia, 2006, p. 479.

6. Copón. Plata en su color torneada, fundida y relevada, interior de la copa dorada. Buen estado de conservación, aunque falta cruz de remate. Altura 23 cm, sin tapa 19,2 cm, diámetro de copa 11 cm y de pie 12,6 cm. En el borde exterior del pie, escudo coronado con oso y madroño, 54/NIEVA y B.SA/LAZR. Parroquia de Santa Catalina Virgen y Mártir de Campillo de Dueñas.

Copa semiesférica con moldura junto al borde y decoración de rocalla, vegetales y ces que enmarcan cartelas con tres panes, vides, cordero con banderola sobre libro de los siete sellos y espigas; se cubre con tapa circular de perfil ondulado y pestaña en el borde, zona convexa y termina en pequeña cúpula. Astil abalaustrado y nudo campaniforme invertido con grueso toro en la parte superior adornado con espejos; termina en dos escocías. Pie circular de borde ligeramente oblicuo, zona convexa que continúa de perfil curvo en forma troncopiramidal, decorado con ces, espejos, rocallas y vegetales.

Marcas del marcador de Villa Felix Leonardo de Nieva, que estuvo en el cargo entre 1754 y 1766; la de artífice corresponde a Baltasar de Salazar, activo entre 1721 y 1762; utiliza una de las dos variantes que empleó, la otra (B/SALAZR) aparece en la custodia del convento de clarisas de Griñón y en un salero de la parroquia de Nuestra Señora de la Asunción de Chinchón[5]. Estilísticamente es una obra propia del rococó madrileño.

7.- Cáliz. Plata en su color fundida y torneada. Buen estado de conservación. Altura 26 cm, diámetro de copa 7,9 cm y de pie 14 cm. En el borde exterior del pie, escudo coronado con oso y madroño y castillo de tres torres, ambas sobre 78 y J./F.T. Junto a las marcas SOI D DNANTONIO D LA RIVA (fusionando las letras D y E de las preposiciones). Parroquia de la Asunción de Sacedón (lám. 1).

Copa cilíndrica acampanada en el borde. Astil de largo cuello de jarrón con sucesivas molduras; nudo campaniforme invertido con grueso baquetón en la parte superior; culmina el astil con una escocia. Pie circular de borde ligeramente oblicuo y perfil sinuoso con zona ligeramente cóncava, una convexa y otra troncocónica de perfil curvo. Todo liso.

Ofrece marcas de Villa y Corte impresas por los marcadores que actuaban en 1778. La de artífice corresponde al Jean Farquet, platero de origen francés que trabaja entre 1744 y hasta 1778, al menos[6]. Fue nombrado, junto a Jean Henri Arnal, artífice para la futura.

5 J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Valor…* ob. cit., pp. 120-121.

6 J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Platería", en *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*. Madrid, 1982, p. 127. Lo sitúa cronológicamente entre 1744 y 1776.



LÁMINA 1. *JEAN HENRI ARNAL. Copón (1733-1742). Parroquia de San Miguel Arcángel. Puebla de Valles. JEAN FARQUET. Cáliz (1778). Parroquia de la Asunción. Sacedón. BENITO LÁZARO LABRANDERO. Copón (1794). Parroquia de Santa María la Mayor. La Yunta.*

8.- Cruz procesional. Plata en su color fundida, torneada, relevada y grabada; rayos y remates de los brazos dorados. Deteriorado estado de conservación, los rayos superiores no son originales. Altura 76 cm, de la macolla 28 cm, brazos de la cruz 48 cm x 40 cm, Crucificado 14,3 cm x 15 cm y diámetro del cuadrón central 8,5 cm. En el anverso y reverso de los brazos y en la macolla, escudo coronado con oso y madroño y castillo de tres torres, ambas sobre 82 y en el brazo vertical del reverso S./ SALZ. Buriladas en el mismo lugar que las marcas. Parroquia de San Martín Obispo de Armuña de Tajuña (lám. 2).

Cruz latina de brazos bordeados por tornapuntas, ces y volutas, y rematados en pequeños jarrones; la superficie se adorna con vegetales y res de rombos. Crucificado de tres clavos con la cabeza inclinada hacia su derecha y paño de pureza anudado al mismo lado. El cuadrón, con resplandor de ráfagas, decorado, en el anverso, con sol a la derecha y luna a la izquierda; en el reverso San Martín, a caballo, partiendo su capa para el pobre, que aparece a su lado. Macolla cilíndrica con hornacinas muy planas, cúpula con red de rombos y cuatro pequeños jarrones como los que rematan los brazos; por debajo un cuerpo troncopiramidal de perfil curvo, que lo une a la vara lisa.



LÁMINA 2. *SANTIAGO SALAZAR. Cruz procesional (1782). Parroquia de San Martín Obispo. Armuña de Tajuña. ANTONIO MARTÍNEZ. Cruz de altar (1793). Parroquia de San Juan Bautista. Hita.*

Marcas de Villa y Corte impresas por los marcadores que actuaban en 1782; la de artífice corresponde a Santiago Salazar, de origen alavés, activo entre 1749 y 1786 año en el que fallece[7]; desconocemos si tenía relación de parentesco con los plateros del mismo apellido, José y Baltasar. Obra todavía rococó, aunque manifiesta su final.

9.- Cáliz y patena. Plata dorada fundida y torneada. Buen estado de conservación. Altura 26 cm, diámetro de copa 8 cm, de pie 14,4 cm y de la patena 14 cm. En el borde exterior del pie, escudo coronado con oso y madroño y castillo de tres torres, ambas sobre 82 y OLI/UARES. En el mismo lugar que las marcas, A DEVOCN

7 A. FERNÁNDEZ, R. MUNOA y J. RABASCO, *Enciclopedia de la plata española y virreinal americana.* Madrid, 1984, p. 279.

D D. MANVEL D CACERES ARCIPRESTE DE YTA AÑO DE 1782 (las dos primeras preposiciones fundidas D y E). Parroquia de San Juan Bautista de Hita.

Copa ligeramente acampanada en el borde con moldura a media altura. Astil formado por una sucesión de escocías y toros; nudo campaniforme invertido y tres escocías y dos toros. Pie circular de borde vertical y perfil escalonado con dos peanas cilíndricas, zona convexa y otra troncocónica de perfil curvo y anillo en la base, por la que se une al resto.

Con marcas de Villa y Corte correspondientes a 1782; la de artífice pertenece a Fernando de Olivares, nacido en La Granja de San Ildefonso (Segovia) en 1751; aprendió el oficio con su tío, Sebastián de Olivares, en Burgos y recibió la aprobación como platero el 25 de mayo de 1775[8]. Estilísticamente la copa recuerda a los limosneros de las parroquias de Etreros y Bercial (Segovia) realizados por Juan de San Fauri[9], en tanto que el resto está más cerca de los realizados por José de Alarcón.

10. Copón. Plata en su color fundida y torneada, interior de la copa dorada. Buen estado de conservación. Altura 21 cm, sin tapa 14,7 cm, diámetro de copa 10 cm y de pie 11 cm. En el borde exterior del pie, escudo coronado con oso y madroño y castillo de tres torres, ambas sobre 83. Parroquia de San Juan Bautista de Majaelrayo.

Copa semiesférica y tapa circular de perfil cónico, con una zona cóncava ligeramente anillada en la base, zona convexa terminada en pequeña cúpula con cruz griega de brazos que se expanden en su terminación, en forma trilobular. Astil formado por una escocia entre dos toros; nudo campaniforme invertido y termina en dos escocías entre toros. Pie circular de borde vertical y perfil escalonado con dos zonas planas, otra convexa y termina en forma troncocónica de perfil curvo, en la que apoya el astil.

Las marcas fueron impresas por los marcadores de Villa y Corte que actuaban en 1783. Estructuralmente sigue el esquema característico de la época; se aparta únicamente en la cruz que remata la tapa, que se añadiría en una de sus restauraciones posteriores.

11.- Campanilla. Plata en su color fundida y torneada. Deteriorado estado de conservación, falta un trozo en el borde del faldón. Altura 13,5 cm y diámetro de faldón 6,8 cm. En el mango, escudo coronado con oso y madroño, en parte frustra, y castillo de tres torres, ambas sobre 84. Burilada en el interior del faldón. Parroquia de Nuestra Señora de los Remedios de Mochales.

---

8 J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Plateros aprobados e incorporados al Colegio de San Eloy de Madrid (1 de enero de 1808)", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería San Eloy 2012*. Murcia, 2012, p. 171.

9 F.J. MONTALVO MARTÍN, ob. cit., pp. 478-479.

Mango abalaustrado rematado en pequeña bola y escocia en la parte final. Bajo el hombro un bocel y faldón muy extendido con triple moldura en la base.

Presenta marcas de Villa y Corte impresas por los marcadores que actuaban en 1784, año de su ejecución.

12.- Cáliz. Plata en su color fundida y torneada, interior y borde de la copa dorada. Buen estado de conservación. Altura 24,5 cm, diámetro de copa 8 cm y de pie 13,8 cm. En el borde exterior del pie, escudo coronado con oso y madroño y castillo de tres torres, ambas sobre 86, en parte frustras, Parroquia de Nuestra Señora de los Remedios de Mochales.

Copa ligeramente acampanada. Astil con dos escocías de distinto tamaño, entre toros y cuerpo troncocónico; nudo campaniforme invertido y doble escocia entre toros. Pie circular escalonado con una zona moldurada, otra convexa y, finalmente, otra troncocónica de perfil curvo.

Como la pieza anterior solo ofrece marcas de Villa y Corte aunque, en este caso, correspondientes a 1786. Estructuralmente recuerda obras realizadas por José de Alarcón, como el de la parroquia de Berzosa de Lozoya de 1782[10].

13.- Cáliz. Plata en su color fundida, torneada, relevada, cincelada y grabada. Buen estado de conservación. Altura 26,5 cm, diámetro de copa 7,5 cm y de pie 13,5 cm. En el borde exterior del pie, escudo coronado con oso y madroño y castillo de tres torres, ambas sobre 9. y en el borde interior del mismo JHP/L., frustras. En el borde exterior del pie DADIBA QUE HIZO LEON MANLDE LA TORRE YJO DE LA PUEBLA DE BALLES AÑO DE 1791. Parroquia de San Miguel Arcángel de Puebla de Valles (lám. 3).

Copa ligeramente acampanada y subcopa separada por molduras dividida verticalmente, se adorna con racimos de uvas y cuatro cartelas trapezoidales con red de rombos. Astil de largo cuello de perfil curvo y tres molduras una en cada extremo y otra a media altura, en la zona inferior se repite la decoración de red; nudo periforme invertido adornado con cruz, mascarón femenino, cordero sobre libro de los siete sellos y cruz, cartela con INRI y guirnaldas en la zona superior; dos escocías entre toros adornados con palmetas dan paso al pie. Éste es circular de borde vertical con una zona cóncava lisa, otra convexa con palmetas y termina en forma troncocónica de perfil curvo, donde se repiten las cartelas trapezoidales de la subcopa y entre ellas, sobre nubes, túnica y dados, cesta con clavos, cruz caña y vergajo y columna con látigo.

Muestra marcas de Villa y Corte de 1791 y del artífice de origen francés José Larreur; nacido en Madrid en 1757, hijo de Tangui Larreur; recibió la aprobación como platero de oro en 1787, realizó numerosas obras en plata de ellas alrededor de la docena en nuestra provincia; debió fallecer alrededor de 1817[11].

10 J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Valor…* ob. cit., pp. 180-181.

11 Ibídem, p. 190.



LÁMINA 3. *JOSÉ LARREUR. Cáliz (1791). Parroquia de San Miguel Arcángel. Puebla de Valles. ANTONIO MAGRO. Crismeras (1794). Custodia (1796). Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción. Lebrancón.*

14.- Cruz de altar. Plata en su color, torneada, fundida y relevada. Buen estado de conservación. Altura 38 cm, brazos de la cruz 20,5 cm x 14 cm, Crucificado 8 cm x 6,5 cm y diámetro de base 11,2 cm. En el borde exterior del pie, escudo coronado con oso y madroño y castillo de tres torres, ambas sobre 93 y z/M. Parroquia de San Juan Bautista de Hita (lám. 2).

Cruz latina de brazos rectos, borde moldurado y superficie ligeramente curva, rematada en formas triangulares molduradas, terminadas en palmetas y perla; Crucificado de tres clavos con la cabeza ligeramente girada hacia la derecha y mirada hacia el cielo y paño de pureza anudado en el centro pero hondeando hacia el mismo lado que la cabeza. Se apoya en un toro, un pequeño cuerpo esferoidal adornado con palmetas y faja lisa central, y cuerpo troncocónico moldurado e hilo de perlas en la base. Astil formado por un cuerpo cilíndrico dividido en dos tramos; el superior liso y con cuatro relieves de rosetas ovaladas enmarcadas por contario, y el inferior, más estilizado y estriado, con molduras convexas en los extremos y contario en la base. El pie, también cilíndrico, repite el esquema que el primer cuerpo del astil, de mayor tamaño y con los relieves dispuestos horizontalmente; termina en moldura saliente de perfil curvo, borde vertical y orilla de remate.

Las marcas son las de Villa y Corte de Madrid, impresas en 1793; junto a ellas, la de artífice, que corresponde al célebre platero Antonio Martínez, fundador de la fábrica de platería que lleva su nombre. El estilo es claramente neoclásico, con elementos, tanto decorativos como estructurales, que no habíamos visto en otras piezas de la época encontradas por nosotros y sin reminiscencias del rococó anterior.

15.- Copón. Plata en su color fundida y torneada, interior de la copa dorada. Buen estado de conservación. Altura 23,5 cm, sin tapa 17,5 cm, diámetro de copa 12 cm y de pie 13,6 cm. En el borde exterior del pie, escudo coronado con oso y madroño y castillo de tres torres, ambas sobre 94 y LAZARO. Parroquia de Santa María la Mayor de La Yunta (lám. 1).

Copa semiesférica en la que encaja la tapa de borde recto con moldura, una zona cóncava, otra ligeramente oblicua de perfil convexo muy marcado y culmina en cúpula rebajada que remata en cruz latina de brazos rectos. Astil formado por un pequeño cuerpo cilíndrico y un cuello; nudo cilíndrico y se repite el pequeño cuerpo cilíndrico. Pie circular de borde vertical formado por tres zonas escalonadas, la central de mayor altura y la última con una pronunciada sobreelevación troncocónica.

Lleva marcas de Villa y Corte impresas por los marcadores que actuaban en 1794; la de artífice corresponde a Benito Lázaro Labrandero, quien la realizó en el citado año. Aunque está dentro de la estructura geométrica de la época, se aparta en gran medida de la línea de otras piezas, de las que sólo conserva el cuerpo cilíndrico del nudo, la forma de la copa y escalonamiento del pie.

16.- Crismeras. Plata en su color fundida, torneada y relevada. Buen estado de conservación. Altura 18,5 cm, de los vasos 13,8 cm, sin tapa 9,5 cm, lado de base 14,5 cm, diámetro de los soportes 6,6 cm, de la boca 3 cm y de pie 3,3 cm. En el fondo de la base, escudo coronado con oso y madroño y castillo de tres torres, ambas sobre 94 y MA/GRO, se repiten en el borde del pie de los vasos y en el brazo inferior de la cruz. Burilada en el reverso de uno de los soportes. Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción de Lebrancón (lám. 3).

Soporte formado por tres cuerpos circulares y aro de perlas elevado que se une mediante tornapuntas; en el centro cuerpo campaniforme decorado con palmetas y rematado en vástago con cruz latina de brazos rematados en formas triangulares curvas con ráfagas en los ángulos y Cristo de tres clavos. Los vasos tienen pie circular con leve espacio troncocónico, cuerpo semiovoide y cuello de perfil cóncavo adornado con friso liso, junto a la boca, y continúa otro de palmetas. Tapa circular con arandela de festón y rematadas en V, + y O dentro de un círculo.

Con marcas de Villa y Corte correspondientes a los marcadores de 1794 y del artífice Antonio Magro, quien las realizó en la referida fecha. El estilo es prácticamente neoclásico, sobre todo si nos fijamos en la ornamentación de perlas y palmetas.

17.- Copón. Plata en su color fundida y torneada. Buen estado de conservación. Altura 24,5 cm, sin tapa 18 cm, diámetro de copa 11,3 cm y de pie 13,2 cm. En el borde exterior del pie, escudo coronado con oso y madroño y castillo de tres torres, ambas sobre 95 y MA/GRO. Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción de Lebrancón.

Copa casi semiesférica con moldura junto al borde y tapa circular de perfil cónico y superficie ondulada, rematada en cruz latina de brazos abalaustrados. Astil cilíndrico moldurado en el inicio; nudo también cilíndrico con finas molduras en los extremos; se continúa el astil con un cuerpo troncocónico invertido que se funde con el nudo. Pie circular de alto borde vertical con una zona cóncava y otra cilíndrica terminada en troncocónica.

Presenta las mismas marcas de la pieza anterior, excepto la cronológica que corresponde a 1795. Resulta una obra sencilla, con total ausencia de ornamentación, dentro del estilo neoclásico, aunque el movimiento ondulante que en ella se observa es reminiscencia del barroco.

18.- Vinajeras. Plata en su color fundida y torneada, soporte de acero. Buen estado de conservación, aunque el soporte es añadido. Altura 14 cm, boca 5 cm x 3,4 cm y diámetro del pie 4,6 cm. Soporte: altura 2 cm, con cruz 16,5 cm, ancho 6,3 cm y longitud 23 cm. En el borde del pie de los vasos, escudo coronado con oso y madroño, sobre 96 y castillo de tres torres sobre 95 y MA/GRO. Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción de Lebrancón.

Jarritas de pie circular con leve cuerpo troncocónico que soporta el cuerpo semiovoide. Cuello de perfil cóncavo con boca sinuosa y marcado pico, al que se adaptan las tapas con letras V y A. Asa de trazado mixtilíneo, arranca de la boca y termina en la parte superior del cuerpo.

Obra realizada por el mismo artífice, Antonio Magro y contrastadas en diferente año, la de Villa fue impresa en 1795 en tanto que la de Corte corresponde a 1796. El que ofrezcan distinta cronológica puede indicar que el platero las llevó a contrastar al finalizar el año y entre el de Villa y el de Corte pasaron unos días y cambió el año. La tipología es típicamente madrileña, con cuerpo ovoide, cuello de perfil cóncavo y asas quebradas. La base en la que aparecen no es original, son de acero inoxidable y de fabricación reciente.

19.- Cáliz. Plata en su color fundida, torneada, relevada y grabada. Buen estado de conservación. Altura 27 cm, diámetro de copa 8,4 cm y de pie 14,8 cm. En el borde exterior del pie, escudo coronado con oso y madroño y castillo de tres torres, ambas sobre 96 y MA/GRO. Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción de Lebrancón.

Copa de borde ligeramente acampanado y subcopa levemente bubosa decorada con medallones de ces que cobijan martillo y tenazas, tres clavos, corona de espinas, lanza e hisopo, y, entre ellos, vegetales; una moldura de contario la separa de la copa.

Astil de cuello de jarrón gallonado y moldurado en la zona superior; nudo ovoide con dos frisos de ochos con espejos; un pie de jarrón, gallonado en la zona inferior, lo une al pie. Éste es circular de alto borde vertical, con una zona cóncava adornada con gallones, otra anillada con friso idéntico a los del nudo, que se prolonga en forma troncocónica, de perfil curvo, con decoración de medallones que cobijan vides, espigas y cordero sobre libro de los siete sellos, separados por vegetales y espejos.

Repite las marcas de las dos obras anteriores variando solo la cronológica que aparece bajos las de Villa y Corte que, en este caso, corresponde a 1796. Estructuralmente se aparta de lo que es usual en las piezas de la época, sobre todo en la zona del astil y nudo.

20.- Custodia. Plata en su color fundida, torneada, relevada y grabada. Buen estado de conservación. Altura 51 cm, diámetro de viril con ráfagas 23 cm, sin ellas 10,2 cm, pie 23 cm x 18,8 cm. En el borde exterior del pie, escudo coronado con oso y madroño y castillo de tres torres, ambas sobre 96 y MA/GRO. Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción de Lebrancón (lám. 3).

Custodia portátil de tipo sol; viril con marco moldurado y cerco de ráfagas irregulares; cruz griega de brazos abalaustrados como remate en la zona superior central del sol y querubines con espigas sobre las ráfagas. Astil cilíndrico moldurado, una de las molduras con contario: nudo triangular adornado con dos cartelas ovales que albergan corona de espinas y tres clavos, entre ambas querubín; un pie de jarrón, moldurado en la base, da paso al pie. Éste es oval de borde vertical con una zona cóncava gallonada y otra convexa, terminada en troncocónica, dividida en ocho tramos trapezoidales, cuatro de mayor tamaño, adornadas con cartelas de ces y rocallas que cobijan cordero sobre libro de los siete sellos, espigas, mesa con dos panes y vides; entre ellos los tramos restantes más pequeños decorados con acantos; en el borde de la zona troncocónica moldura de vegetales.

Como la pieza anterior ofrece marcas de Villa y Corte correspondientes a 1796 y del artífice Antonio Magro. Estilísticamente es obra en la que se observan elementos del rococó y el neoclasicismo.

21.- Custodia. Plata en su color fundida, torneada, relevada y grabada. Buen estado de conservación, aunque tiene una capa de purpurina. Altura 41 cm, diámetro de viril con ráfagas 21,5 cm, sin ellas 9,5 cm y pie 20,2 cm x 15,5 cm. En el borde exterior del pie, escudo coronado con oso y madroño y castillo de tres torres, ambas sobre 96 y MA/.RO. Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción de Cuevas Labradas.

Custodia portátil de tipo sol; marco circular con una moldura de contario y cerco de ráfagas irregulares con cruz latina de brazos rematados en trilóbulos y ráfagas en los ángulos, en la zona superior. Astil cilíndrico con querubines sobrepuestos en el anverso, y cuello de jarrón moldurado; nudo campaniforme invertido; dos escocías entre toros culminan el astil. Pie de forma oval de alto borde vertical con un anillo adornado con gallones y cuerpo troncocónico de perfil curvo decorado con

vegetales, guirnaldas y dos medallones ovales, el del anverso con la fuente de la vida, y en el del reverso vides.

Muestra las mismas marcas que las piezas anteriores, por ello sabemos que fue realizada por el mismo platero, Antonio Magro, en 1796. Estilísticamente es una obra en la que puede apreciarse la transición del barroco al neoclasicismo. El que esté cubierta de purpurina le resta elegancia y la desfigura.

22.- Cáliz. Plata en su color fundida y torneada. Buen estado de conservación. Altura 25 cm, diámetro de copa 8 cm y de pie 13 cm. En el borde exterior del pie, escudo coronado con oso y madroño y castillo de tres torres, ambas sobre 99 y F./RZ. En el mismo borde, SOI D LA PARROQL D PAJARES AÑO D 1799 (fundiendo D y E). Parroquia de la Purísima Concepción de Pajares.

Copa cilíndrica, ligeramente acampanada en el borde. Astil de cuello de jarrón moldurado; nudo campaniforme invertido, muy estilizado con hilo de perlas en la base; culmina el astil con una escocia. Pie circular de borde vertical en el que se repite el hilo de perlas, con una zona convexa y otra anillada que termina en forma troncocónica de perfil curvo.

Presenta marcas de Villa y Corte correspondientes a los marcadores de 1799 y del platero Francisco Domingo Rodríguez Lavandeira, quien la realizó en el año citado. Resulta una obra sencilla, de estructura geométrica muy marcada; elegante a pesar de la casi total ausencia de motivos ornamentales. Francisco Domingo Rodríguez Lavandeira, natural de Serandinas (Asturias) fue aprobado como platero de plata el 9 de junio de 1779; había aprendido con Pedro Racz y falleció hacia 1829[12].

23.- Cáliz. Plata en su color fundida, torneada y relevada. Buen estado de conservación. Altura 26,5 cm, diámetro de copa 7,7 cm y de pie 15 cm. En el borde exterior del pie, escudo coronado con oso y madroño y castillo de tres torres, ambas sobre 9. y ./MOYA, frustras. Parroquia de San Martín de Corduente.

Copa cilíndrica ligeramente acampanada en el borde. Astil de cuello de jarrón con una moldura de sogueado en la zona superior y otra en el centro; nudo campaniforme invertido con moldura de palmetas; una escocia culmina el astil. Pie circular de borde vertical con una zona convexa decorada con palmetas y otra plana terminada en troncocónica.

Muestra marcas de Villa y Corte correspondientes a la década de los noventa, puesto que la segunda cifra de la cronológica es ilegible; pensamos que tienen que corresponder a los últimos años (1798 o 1799). La de artífice es la utilizada por Ángel Ezequiel Moya, quien lo ejecutó dentro de la línea del neoclasicismo. Este platero, nació en Campo de Criptana (Ciudad Real) en 1760 y falleció en octubre de 1813; trabajó en Toledo y Madrid; estuvo de aprendiz con José Peralta, Manuel

12 J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Plateros aprobados…" ob. cit., p. 173.

Antonio Rodríguez y Juan de la Cuerda e ingresó en la Hermandad de Mancebos en agosto de 1778; fue aprobado como maestro platero el 28 de mayo de 1790; antes, el 9 de febrero de 1783, había sido aprobado en la Cofradía de plateros de Toledo[13].

Esperamos haber conseguido los objetivos que nos plateamos al iniciar el trabajo, ampliar la nómina de obras realizadas en Madrid en el siglo XVIII. Destacamos a Antonio Martínez, porque son muchas las piezas que conocemos en la provincia con su marca, pero realizadas en la Real Fábrica, y solamente tres salidas de su mano.

13 J.M CRUZ VALDOVINOS y J.M. GARCÍA LÓPEZ, *Platería religiosa en Úbeda y Baeza.* Jaén, 1979, pp. 135-137.

En la Colección Várez Fisa, nuevas piezas de platería (I)

CRISTINA ESTERAS MARTÍN
Universidad Complutense de Madrid

La Colección Várez Fisa de platería ha ido incrementado su acerbo desde que en el 2000 se publicara un catálogo monográfico de la misma[1], al seguir la política de que no era una colección cerrada, sino abierta a nuevas adquisiciones que la pudieran enriquecer. Por eso vamos sacando paulatinamente a la luz aquellos ejemplares inéditos que por su importancia deben ser conocidos para, así, contribuir al mejor conocimiento de la platería española[2], máxime cuando son obras de primera calidad y alta época, pues fueron labradas en los siglos XVI y XVII. Las tres que esta vez van a ser objeto de nuestro estudio son de carácter religioso, perteneciendo dos de ellas a los talleres de Llerena (Badajoz) y la tercera a los de Cuenca.

La más antigua es un **hostiario**[3] procedente de la antigua colección del ilustre político don Alejandro Pidal y Mon[4]. Adopta la forma de una caja cilíndrica moldurada en la base y en el borde, y sobre éste se alza una barandilla de hojas flordelisadas, decorándose todo el frente de la caja con guirnaldas pendientes de argollas de las que cuelga verticalmente un largo tallo floral que hace de eje divisorio

1 Por C. ESTERAS MARTÍN, *La platería de la Colección Várez Fisa, Obras escogidas. Siglos XV-XVIII*. Madrid, 2000.

2 Recientemente dimos a conocer dos piezas de los siglos XVI y XVII no incluidas en el libro arriba citado: Una, es un salero toledano de los llamados "de torrecilla" y la otra, una fuente de aguamanil sevillana (en C. ESTERAS MARTÍN, "De Toledo y Sevilla: plata de mesa y aparador", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2014*. Murcia, 2014, pp. 173-178, lám. 1 y pp. 183-185, lám. 3).

3 Es de plata en su color por fuera y dorado por dentro, está fundida, relevada y cincelada. Mide 19 cm de altura y 15 cm de diámetro de la base.

4 Se exhibió en el Catálogo de la *Exposición Diocesana del Centenario de Constantino* en 1913. Madrid, mayo de 1913. Figura con el nº 433 y reproduce fotografía.



LÁMINA 1. *Hostiario. Llerena (1550-1560).*

de las ocho secciones de la composición ornamental. Se cubre con una tapa planiforme gallonada sobre la que se alza un cuello con cuatro sierpes aplicadas que sirve de pedestal a cruz del remate: de brazos redondos con perillas en los extremos y el Cristo de tres clavos. Original es el formato dado a los cuatro apoyos de la caja al elegir un caracol de tierra colocado de perfil y en actitud de deslizarse, pues deja fuera de la concha espiral todo su cuerpo musculoso totalmente extendido (lám. 1). Como la pieza tenía por función reservar al Santísimo Sacramento está dorada por dentro y se hace culminar con la imagen de Cristo crucificado.

Al estar marcada la pieza en la base exterior con las tres señales reglamentarias entre las que figura la de la localidad donde fue labrada, no queda resquicio a la duda para ubicarla en Llerena, población al sur de la Baja Extremadura (Badajoz), muy cercana y dependiente en lo artístico de Sevilla. El punzón elegido remite a la heráldica llerenense al recoger como emblema una fuente con sus dos caños de agua flanqueada por dos hermosas encinas ligeramente inclinadas hacia ella[5]. Dicha marca repite en su morfología y dimensiones[6] a la misma variante que llevan estampadas otras tres piezas conservadas en la provincia de Badajoz que dimos a conocer en ocasión anterior: un cáliz de la parroquia de Villar del Rey que data hacia 1540, unas crismeras de la iglesia parroquial de Hornachos y un hostiario en forma de caja perteneciente al templo de Nuestra Señora de la Granada, de Llerena, fechando estas dos últimas en torno a 1555[7]. Con este último ejemplar guarda mucha similitud en la estructura formal y en el lenguaje decorativo en el que se emplea incluso la solución de matizar las superficies grafiladas de escamas, aunque lo separa el formato de las patas, que en esta pieza son leones tumbados.

Además, se acompañada de dos marcas nominales de impresión bastante precisa: en una de ellas se lee IVAN/LOPEÇ (dentro de un perfil rectangular apaisado la leyenda en caracteres latinos distribuida en dos líneas separadas por una barra horizontal y la N en posición siniestra) y en la otra ELLE/RENA (con el mismo marco exterior, caracteres latinos, la barra de separación del nombre y la N en postura invertida). Ya en 1990 nos planteábamos la problemática de discernir la actuación de estos plateros interpretando sus marcas, máxime cuando en ese momento la única pieza llerenense conocida con dos marcas nominales era el cáliz de Villar del Rey[8], aunque hoy, en

5 Dimos a conocer esta marca en 1983 (C. ESTERAS MARTÍN, "Platería renacentista en Granja de Torrehermosa". *Alminar* nº 45 (mayo, 1983).

Actualmente, la fuente que Zurbarán diseñó en 1618 por encargo del cabildo municipal se exhibe todavía en la Plaza Mayor, cercana a la fachada del Ayuntamiento.

6 Se trata de la primera variante conocida de Llerena: el marco exterior es rectangular apaisado y mide 9 de ancho x 6 mm de alto. Al parecer existe un cáliz en el Monasterio de Santa María de Gradefes (León) marcado también con este mismo punzón (véase M.V. HERRÁEZ, "La platería en un monasterio cisterciense: Santa María de Gradefes", en *Claustros leoneses olvidados. Aportaciones al monacato femenino*. León, 1996, pp. 148-150).

7 En C. ESTERAS MARTÍN, *El arte de la platería en Llerena. Siglos XV al XIX*. Madrid, 1990, nº 8, 9, y 15, con reproducciones fotográficas y dibujos.

8 Esta duplicidad de marcaje nominal (que se repite de nuevo en nuestro hostiario) es indicativa de que desde mediados del siglo XVI existió la figura del marcador, posiblemente unida al cargo de fiel contraste, por lo que se tendría que anticipar hasta mediados del siglo el arco cronológico de su uso, hasta ahora admitido solamente en la etapa de 1572 a 1640 (por A.J. SANTOS MÁRQUEZ, *La platería*

2015, seguimos en igual situación, pues el hostiario que presentamos, aún repitiendo el mismo número y variantes, tampoco ayuda a su clarificación. Otro argumento a plantear podría ser el de creer que el doble marcaje nominal alude a la intervención de dos plateros que fueron artífices de la misma obra[9], poco creíble por nuestra parte, pero nunca descartable, pues en ocasiones sí nos consta que dos maestros de Llerena labraron al tiempo una misma pieza, aunque al no dejar en ella constancia de sus respectivas marcas personales la incógnita vuelve de nuevo a quedar planteada[10].

Ambas señales (además de la de localidad) se corresponden con idénticos punzones usados en mencionado cáliz de Villar del Rey, de manera que al identificar en éste la primera de las marcas como la personal del platero *Juan López*, documentado entre 1535 y 1559[11], no dudamos entonces en consignarle la autoría de la obra, dejando de lado la segunda de ellas al no aparecer completa su impresión y por tanto de lectura e interpretación dudosa. Ahora en cambio sí podemos leer esta leyenda completa donde aparece el nombre de Llerena precedido de una E ¿quizás alusivo a la inicial del nombre de pila del platero seguido de su apellido toponímico? Es una incógnita que no podemos despejar porque hasta la fecha seguimos sin encontrar a un platero registrado con esa denominación, y aunque esta misma variante se descubrió estampada en una cruz de altar de la parroquia de la Granada, de Fuente de Cantos, es a nuestro juicio desacertada la interpretación que se le dio al adjudicarla a un platero con apellido *Requena*[12].

De momento, no hay otra opción que dejar para futuros hallazgos el poder decidir la competencia exacta de cada uno de estos dos plateros, aunque vista la estampación de esta última marca junto a la de la localidad, podríamos decantarnos por creerla cómo la señal personal del marcador. En este sentido, en nuestro hostiario la señal que aparece más cercana a la de la localidad (Llerena) es justamente esta de ELLE/RENA, así que amparados en esta situación podría dársele la atribución de marcador. Sin embargo, en el cáliz de Villar del Rey, sellado con esas tres mismas marcas, la de Llerena ciudad aparece junto a la de IVAN/LOPEÇ entre dos gallones del pie y en el lado opuesto en solitario la de ELLE/RENA, de forma que la propuesta anterior se desvanecería, porque al aparecer impresa en solitario conduciría a interpretarla

religiosa en el sur de la provincia de Badajoz. Diputación de Badajoz, 2008, p. 38).

9 Ambas marcas responden a una misma morfología, aunque naturalmente cambian las leyendas. El nominal se distribuye en dos líneas con línea de separación entre ellas, siendo el marco exterior rectangular y va doblemente perfilado en los dos lados mayores.

10 Nos referimos a las crismeras de Aceuchal (Badajoz) trabajadas en 1550 por *Julián Núñez* y *Gonzalo Meneses* (C. ESTERAS MARTÍN, *El arte…* ob. cit., nº 12). Sorprende que no estén marcadas, pues el primero lo hizo en alguna ocasión usando el punzón alusivo a su nombre de pila: IVLIA. (con un punto detrás de la A, indicativo de eliminación de la N) (Ibídem, nº 11 y 13).

11 Además de este cáliz ostenta la marca IVAN/LOPEÇ las crismeras de Hornachos.

12 Es imposible leer REQUENA cuando en nuestro hostiario aparece nítida la leyenda ELLE/RENA, y nunca las dos “erres” de la primera línea pueden responder a dos “eles”. Así lo interpreta A.J. SANTOS MÁRQUEZ, quién lee y transcribe equivocadamente ELIº/-ENA, que adjudica al apellido “Requena” (en *La platería religiosa…* ob. cit., p. 70 y cat. nº 305 y p. 818).

Al platero *Requena* lo dimos a conocer en nuestro libro *El arte…* ob. cit., p. 144, con la escueta noticia de que en 1573 limpió y aderezó la plata de la iglesia de Santa María, de Llerena.

cómo la señal del artífice. De ser cierta esta interpretación nos llevaría a proponer como artífice a este último platero y a *Juan López* como el marcador.

Hay pues, incertidumbre en descifrar el marcaje, pero lo que es una realidad inequívoca es que el pie del cáliz reproduce idéntica solución formal y decorativa a la del tapador del hostiario, cuando diseña una primera zona con espejos resaltados seguidos de otra gallonada, llevándonos a creer que ambas piezas -cáliz y hostiario- fueron marcadas por *Juan López* y realizadas por "*Ellerena*". Para despejar esta hipótesis nos ayudaría descifrar el marcaje (no completo) que llevan las crismeras de la parroquia de Hornachos (Badajoz), donde aparece la marca personal de *Juan López*, pero como tan sólo presenta ésta y la de la localidad (Llerena), vuelve a repetirse la incertidumbre a la hora de determinar su correcta atribución, aunque en este caso parece claro que interviene como artífice al estar estampadas ambas señales a distancia una de otra. Esta hipótesis vendría asimismo avalada por la coincidencia con la solución del pie del cáliz de Villar del Rey y la tapa de nuestro hostiario.

En cuanto al tipo adoptado deriva de modelos del último gótico castellano (fines del XV y principios del XVI) en lo que se refiere a su estructura de caja cilíndrica sin pie (que aparecerá más tarde) y estar dotada de crestería vegetal (de recuerdo flordelisado) en el borde de la tapa, pero con rasgos que la insertan ya dentro de los gustos renacientes como es la selección del vocabulario decorativo a base de guirnaldas con argollas (en lugar de disponer la habitual inscripción litúrgica alusiva a la Eucaristía), espejos y gallones, todo hábilmente relevado, además de las sierpes o el desarrollado crucifijo del remate (ambos de fundición). Pero lo peculiar de la obra es el no haberla asentado directamente sobre la base, que era lo común en este tipo de piezas, sino apoyarla en pequeñas patitas que ahora toman el original formato de unos simples caracoles de tierra. Esta fórmula de disponer apoyos para asentarla debió tener éxito en Llerena, puesto que en el ya mencionado hostiario de la iglesia llerenense de La Granada[13], con marca del platero *Juan Bravo*, se le dotó de pequeñas figuraciones leoninas y en cierto sentido en otro hostiario de la parroquia de Granja de Torrehermosa (Badajoz)[14], de datación algo más moderna (ca. 1560), se repite la solución de agregarle patas, aunque ahora son esféricas, de manera que su uso en diferentes formatos van a convertirse, sin duda, en uno de los códigos de identificación de los obradores llereneses.

De momento, no hemos hallado ningún otro ejemplar con estas mismas características entre las creaciones sevillanas, pese a que tiempo atrás demostráramos la filiación de las platerías de Llerena con las de Sevilla. No obstante, en el formato de la caja y su adorno (guirnaldas pendientes de las alas de los querubines) y en la solución de la tapa y el Crucifijo, enlaza con un hostiario sevillano de la Colegiata de San Isidoro de León, fechado hacia 1555-1559, pero no cuenta con tan peculiares patitas[15]. Respecto a su datación la situamos de acuerdo al marcaje y estilística renacentista de la obra en la década central del siglo XVI.

13 C. ESTERAS MARTÍN, *El arte...* ob. cit., nº 15.

14 Ibídem, nº 16.

15 Está marcado en Sevilla por *Diego de la Becerra* y *Juan Maldonado*, atribuyéndole a este último la autoría (J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Cinco siglos de platería sevillana*. Sevilla, 1992, nº 25).

La segunda de las piezas, también de procedencia llerenense, es un precioso **acetre** manierista que por estilo y marcaje dataremos a finales del siglo XVI. Es de plata torneada, cincelada y fundida[16] en la que el caldero adopta la forma de un cubo que se cubre con cintas planas ligeramente vegetalizadas con las que se trazan roleos, ces, tarjas y otros motivos geometrizantes, destacando este adorno al tamizar la superficie del fondo mediante un original rayado que, distribuido en bandas verticales compactas, consigue crear un fuerte contraste lumínico; en la base lleva ocho gallones abultados y perfilados con un espejo centrado y en la franja superior, entre dos filetes, aparece un friso decorado donde alternan los rombos y los espejos elípticos horizontales. El asa es semicircular, de sección trapezoidal y con argolla central, uniéndose a la boca mediante dos argollas simuladas con un botón floral y debajo mascarones de viejo feroz (lám. 2).

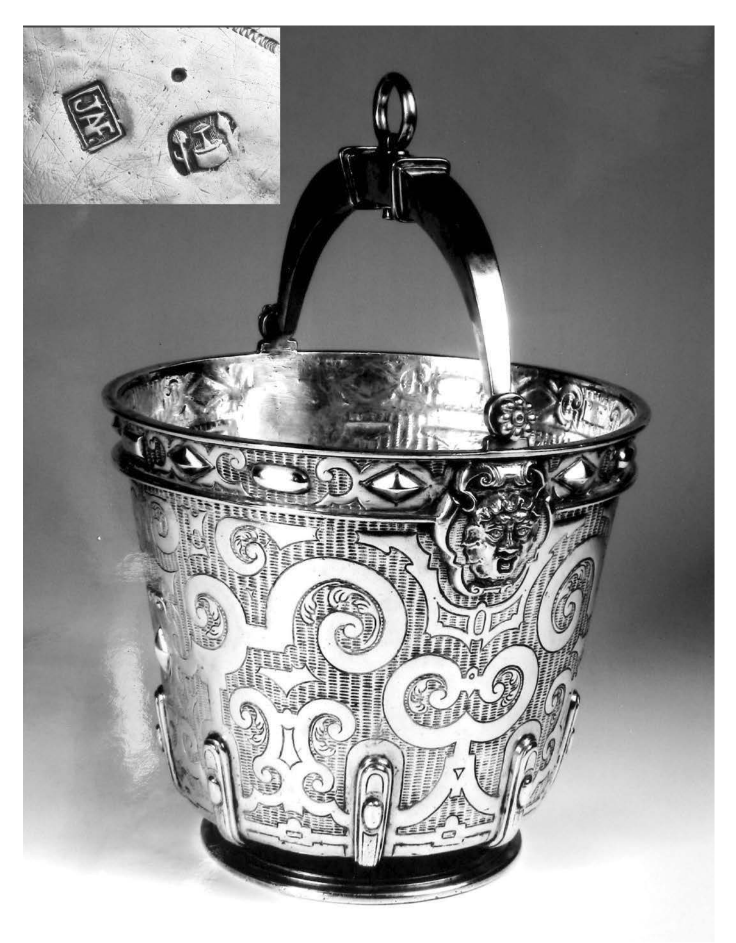


LÁMINA 2. *Acetre. Llerena (finales del siglo XVI).*

16 Mide 33 cm de altura, 21,5 cm de diámetro de boca y 13 cm de diámetro de pie.

Ornato y tipología hacen de esta pieza un ejemplar muy especial, en el que el formato troncocónico del caldero se aleja del modelo más común (cilíndrico con fondo semiesférico), acercándose por el contrario a ejemplares de uso doméstico en los que además coincide con el pie muy bajo, rasgo que abunda también en su calificación manierista.

Son escasos los acetres que reúnen las características del nuestro, pues tan sólo contamos con tres ejemplos que van a demostrar que el tipo y el adorno se dieron en otros, aunque sean escasos, pero los ejemplos conservados nos llevan a situarlos a todos entre Sevilla y Llerena. Dos de ellos carecen de marcaje: el conservado en la parroquia de San Lorenzo, de Sevilla, que fue clasificado como sevillano en los años finales del siglo XVI[17] y el de la iglesia de Santiago, de Llerena, atribuido por nosotros en 1990 a las manos del platero de esta villa *Cristóbal Gutiérrez*[18]. En la actualidad, la pieza está depositada en la parroquia de La Granada porque el tesoro de la iglesia de Santiago se trasladó hasta ella para garantizar su seguridad, pero nunca perteneció a La Granada[19], por eso no se puede argumentar que lo expuesto en la visita de la Orden de Santiago a este templo, realizada en 1604, corresponda a la de este ejemplar, aunque se asemeje el texto a la descripción del acetre en la que se anota: "Un cubo de plata todo cincelado, con su asa sobre dos mascarones con una argolla de tornillo encima, que pesó siete marcos y una onza"[20]. De esta visita podemos deducir que, además del acetre de Santiago, existió otro de características similares en el templo de La Granada, lo que nos llevaría, sin duda alguna, a detectar en Llerena, al menos, dos ejemplares, respaldando además esta hipótesis nuestra en que la conversión del peso anotado en la Visita nos da una equivalencia de 1.830 gramos, cuando el acetre de la parroquia de Santiago pesa 1.639 gramos. Frente a éstos dos, el nuestro supera esos pesos, ya que alcanza, nada menos, que los 2.120 gramos.

El tercer acetre conocido, fue descubierto en el convento de las Dominicas de Zafra (Badajoz) y por fortuna está marcado dos veces con el punzón DIXI/MENE3, sello identificado por nosotros hace tiempo como el personal de *Diego Ximénez*[21], platero documentado en Llerena entre 1594 y 1639, año este último en que fallece[22]. En el caso de este platero, al coincidir la variante aquí impresa con el único punzón

17 Primero por M.J. SANZ SERRANO, *La orfebrería sevillana del barroco*. Sevilla, 1976, II, p. 232; y más tarde J.M. CRUZ VALDOVINOS lo catalogaría consignándolo como sevillano, pero sin razonar el por qué de este origen (en *Cinco siglos…* ob. cit., nº 50). No descartamos que pueda ser llerenese a la vista de los otros acetres marcados en esta localidad.

18 C. ESTERAS MARTÍN, *El arte…* ob. cit., nº 32.

19 La primera confusión viene de F. TEJADA VIZUETE, *Platería y plateros bajoextremeños (Siglos XVI-XIX)*. Mérida, 1998, p. 183, aunque en páginas posteriores reconoce que pertenece a la iglesia de Santiago (p. 247). Después le sigue en la confusión A.J. SANTOS MÁQUEZ, al repetir que es de La Granada (en *La platería religiosa…* ob. cit., p. 85).

20 En F. TEJADA VIZUETE, *Platería y plateros…* ob. cit., p. 183.

21 Su perfil rectangular se dibuja curvo sobre el punto de la I y presenta la ME y NE fundidas, con la N en posición siniestra y en lugar de una Z final, un 3.

22 Tiempo después, F. TEJADA VIZUETE añadiría nuevos datos a su biografía, entre ellos la fecha de su muerte (en *Platería y plateros…* ob. cit., pp. 303-306).

conocido de *Ximénez* (que usa con bastante frecuencia[23]) lo supusimos como garante de su actuación como artífice, aunque al haber desempeñado este platero el cargo de fiel contraste[24] (y presentar la marca en solitario sin otra nominal) puede plantear la duda de si no intervendrá en la pieza como marcador[25]. Si en verdad este acetre de Zafra es obra de *Ximénez*, se podría entonces llegar a cuestionar la atribución que hicimos del acetre del templo de Santiago, de Llerena, a *Cristóbal Gutiérrez*.

Pero analicemos el ejemplar que ahora damos a conocer, un acetre, que ofrece un marcaje doble sobre la base: el de la ciudad de Llerena y otro nominal que reúne el anagrama JNAF. (las tres últimas letras fundidas y con un punto final indicativo) e inscrito en un rectángulo con doble perfil; además, junto a ellas, lleva la prueba de ensaye en forma de una larga y estrecha burilada en zig-zag. La marca impresa alusiva a la localidad recoge los mismos elementos que en la ya comentada del hostiario: una fuente custodiada por dos encimas, pero es otra variante distinta a la anterior, ya que las encinas se yerguen rectilíneas (no están inclinadas hacia dentro, tienen la copa menos desarrollada y del tronco surge en ambas una rama lateral) y además la fuente define con precisión el perfil de la pila y del surtidor central, del que ahora ya no brota agua de los caños. Así pues, nos hallamos, sin duda, ante la segunda de las variantes conocidas de Llerena, la que hasta el momento era inédita[26].

Respecto la marca nominal[27], es de lamentar que no hayamos sido capaces de desentrañar el significado de la misma, pues aunque jugamos combinando las letras que forman la leyenda (JNAF ó JANF) tratando de ponerle un nombre, no dimos con ninguno de los que a día de hoy integran la nómina de plateros de Llerena. Una verdadera lástima, pues este doble marcaje, que era desconocido, podía haber arrojado luz y descifrado el misterio de su nombre, el de un platero de exquisita formación técnica y excelente gusto a la hora de seleccionar y aplicar tanto el vocabulario ornamental como el de carácter abstracto o el figurativo, expresado éste con enorme fuerza al dotar a los mascarones de un rostro lleno de fiereza en el que la irritación se refleja en los ojos, en el entrecejo fruncido y en la enorme boca abierta por la que deja ver su lengua en actitud de grito violento[28]. Por el contrario, en los

---

23 Registramos varias obras suyas marcadas, entre ellas las mazas del Ayuntamiento de Llerena, de 1633, (Ibídem, nº 49, 50, 51,52 55 y 56; y su biografía en pp. 148 y 150).

24 Véase C. ESTERAS MARTÍN, *El arte…* ob. cit., p. 148.

25 Lo dio a conocer F. TEJADA VIZUETE (*Platería y plateros…* ob. cit., p. 247, fig. 144) dudando de si fue el artífice o el marcador. Luego, A.J. SANTOS MÁRQUEZ, escribiría: "la cronología fijada por el inventario de la visita de 1604 [que era alusiva a la parroquia de La Granada, y no a la de Santiago a la que pertenecía el acetre atribuido a Gutiérrez], hacen descartar dicha posibilidad, y posiblemente el ejemplar segedano fuera reproducción de la obra de Gutiérrez o de una tasación de Ximénez, el cual actuó durante cierto tiempo como fiel contraste de Llerena" (en *La platería religiosa…* ob. cit., p. 85, nota nº 166).

26 El troquel es algo menor, pues mide 5 mm de altura por 6 mm de ancho.

Existe otra tercera variante, que se supone del siglo XVIII, estampada en la corona de la Virgen de la Soledad, de Villagarcía de la Torre (Badajoz), en la que han desaparecido las encinas y la fuente se enmarca en un rectángulo vertical (F. TEJADA VIZUETE , *Platería y plateros…* ob. cit., p. 97).

27 Mide 7x4 mm.

28 Este tipo de máscaras de viejos feroces son las utilizadas frecuentemente en los jarros de pico.

ejemplares de la iglesia de Santiago, de Llerena, y del convento de las Dominicas, de Zafra, los mascarones elegidos toman la forma de cabezas leoninas.

En definitiva, es una obra realmente excepcional por su calidad de diseño y exquisita ejecución, en la que la delicadeza del ornato y de la fórmula tan adecuada que se maneja en los contrastes lumínicos (jugando con la figura y el fondo), corroboran no solo el buen hacer de este desconocido platero, sino que al mismo tiempo se confirma el alto grado de cualificación de las platerías de Llerena a lo largo de la segunda mitad del siglo XVI y las primeras décadas del XVII.

En cuanto a la tercera de las piezas que son objeto del presente estudio, se trata de un **atril** plegable, de plata en su color, fundida, torneada, recortada y calada, con el respaldo y la base rectangulares e idénticas en el adorno y en su trazado (lám. 3), apoyando en cuatro patas troncocónicas sobre bola aplastada[29]. En el centro del respaldo y de la base presenta un cuadrado donde se ubica una medalla ovoide con un escudo episcopal grabado y en torno a él se distribuye una red abierta de tornapuntas y volutas (*ferroneries*), recortadas y caladas, creando así una composición muy dinámica y ligera. En los laterales de la base hay una escala dentada destinada a fijar el tentempié, siendo éste de formato oval alojando en su interior ces recortadas y tratadas a diferente escala. En cuanto a la gradilla tiene en el frente motivos, asimismo, recortados ofreciendo dos composiciones análogas que juegan con tornapuntas; y para fijarla o abatirla cuando la pieza se pliega lleva dos pasadores con argolla en los laterales. Todo en la pieza está muy cuidado, pues hasta las cabezas de los tornillos del anverso del respaldo adquieren la forma de una flor.

Raro caso es el de este atril por llevar marcadas cada una de las piezas que lo integran, cuando lo más frecuente era que con marcar en un solo lugar se diera por buenas las restantes piezas que conformaban la obra. Pero este marcaje es incompleto, pues solamente presenta dos señales, faltando una tercera para así cumplir con las exigencias legales del marcaje triple. Esas dos marcas corresponden una, a la de localidad y la otra, es de tipo nominal. La primera consiste en un escudo con doble perfil en cuyo campo se dispone una estrella de cinco puntas sobre un cáliz, siendo ésta la marca identificativa de la ciudad de Cuenca. En cuanto a la segunda, acoge al apellido COR/TES (con la T y E fundidas) dentro de un marco que describe la silueta irregular de la leyenda.

Esta marca de Cuenca resulta ser la misma variante que aparece en varias piezas labradas por *Juan de Castilla* (conquense documentado entre 1654 y 1674 que fue platero de la catedral), entre otras las cruces procesionales de la iglesia de Santa María de Brihuega (Guadalajara) y del Museo Nacional de Artes Decorativas (Madrid) o las crismeras de la catedral de Cuenca[30]. Según Fernando A. Martín fija la fecha de

29 Formaba pareja con otro atril similar, que ahora se encuentra en una colección privada de Escocia (Reino Unido).

30 Ver J.M. CRUZ VALDOVINOS, "La platería en Santa María de Brihuega". *Iberjoya* nº 13 (abril, 1984), pp. 49 y 50, con reproducción fotográfica de las marcas de Cuenca y de CAST/ILLA. Sobre este platero se debe consultar a A. LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, "Pervivencias de modelos renacentistas en la obra de un platero conquense del siglo XVII: Juan de Castilla", en *V Jornadas de*

dicha variante de localidad entre 1630 a 1665, cuando era fiel contraste de la ciudad *Joaquín López*[31], cuya marca personal aparece unida al punzón de Cuenca[32] (cáliz con estrella de 5 puntas sobre el apellido LOPEZ).



LÁMINA 3. *Atril. Cuenca (segunda mitad del siglo XVII).*

Del marcaje conquense del siglo XVII se conoce muy poco, de manera que esta carencia no nos ha permitido la identificación de marca nominal en la que se lee claramente *Cortés* que, sin duda, debe corresponder al apellido del artífice y no al marcador. Pero en la nómina de plateros conocida no dimos con ninguno así denominado, aunque a juzgar por la categoría de la pieza intuimos que debió ser un maestro importante en Cuenca, teniendo en cuenta que quién realiza el posible encargo es un prelado y lo lógico es que acudiera a un platero conocido y de prestigio. Pero ¿quién era este obispo? y ¿para donde se labró este atril?

Arte, Velásquez y el arte de su tiempo. Madrid, 1991, pp. 365-372; y "Un manuscrito del platero Juan de Castilla referente a la custodia de la catedral de Cuenca, obra de Francisco Becerril", en *Estudios de Platería. San Eloy 2003*. Murcia, 2003, pp. 313-327.

31 En "El punzón de Cuenca". *Goya* nº 151 (1979), pp. 17 y 18.

32 Este autor no indica la pieza donde aparece impresa dicha marca, aunque la dibuja (Ibídem, p. 18, nº 5).

Con estas dos preguntas resueltas podríamos acercarnos a clasificar la pieza muy ajustadamente, pero no son sino conjeturas las que podemos de momento plantear en espera de que futuras investigaciones puedan aclararlas, aunque no obstante nos arriesgaremos a esbozar alguna suposición.

En primer lugar, el escudo grabado asegura que éste corresponde a un obispo desde el momento en que del capelo cuelgan cordones y tres borlas a cada lado en la parte inferior, pero es la identificación de las armas lo que nos podría conducir hasta su nombre. Lo lógico es pensar que se trata de un prelado que gobernó en Cuenca al proceder el atril en las platerías de esta ciudad, pero también podría tratarse de otro personaje ajeno a esta diócesis y que por diferentes circunstancias hubiera llegado hasta él la pieza. Analizadas las armas, descubrimos que las que ocupan el campo del primer cuartel (una banda rodeada por una cadena de nueve eslabones) son bastante cercanas a las usadas por la Casa de Zúñiga[33], aunque es posible que el platero no estuviera bien guiado por la heráldica y al grabar las armas alterara u obviara alguno de los colores que identifican a las figuras, pues mantiene el campo de plata, pero la banda, al rayarla oblicuamente de derecha a izquierda, nos remite al color púrpura (y no al sable) y la cadena se forma con nueve eslabones (y no de ocho). No obstante, buscamos entre los obispos de Cuenca que llevaran el Zúñiga en su linaje y sólo encontramos a Don Enrique Pimentel y Zúñiga, hijo bastardo del 8ª Conde de Benavente y prelado de esta ciudad entre los años de 1622 y 1643 en que fallece[34], pero su heráldica es otra muy distinta[35], de modo que debemos descartarlo. En cuanto a la figura representada en el segundo cuartel, se trata de un castillo que, sin duda alguna, hace referencia a este mismo apellido.

De momento nos ha sido imposible averiguar a quién corresponde el blasón, pues aunque parecía lógico rastrear entre los obispos de Cuenca, es muy posible que el representado pertenezca a otra diócesis y que encargara el atril en esa misma ciudad o inclusive lo comprara en otro lugar (hipótesis menos creíble), probablemente en el tiempo de su hechura o incluso cabria pensar que la adquisición fue hecha con posterioridad a su realización, momento en el que pudo fácilmente agregar sus armas sobre los dos óvalos, contando con que las superficies de éstos estarían libres de cualquier elemento u adorno.

Al estar el escudo acolado a una cruz, la identificación de ésta ayudaría asimismo a poder rastrear el nombre del obispo, pero la representada puede corresponder tanto a la de un calatravo como a la de un caballero de Alcántara o incluso a la de un dominico o inquisidor. Pero de las tres opciones nos inclinamos por esta última ya que el platero dispone la mitad de la punta rayada y la otra mitad la deja lisa, es decir busca reproducir los colores negro y blanco de la heráldica de los Guzmanes (dominicos).

33 En campo de plata, una banda de sable y puesta en orla, brochante sobre el todo, una cadena de oro de ocho eslabones.

34 Fue además consejero del Tribunal de la Inquisición (nombrado en 1615), obispo de Valladolid en 1619, presidente del Consejo de Aragón y en 1626 ministro del Consejo de Estado.

35 Utiliza en su blasón, tan solo las armas de los Pimentel: escudo cuartelado: 1º y 4º, en campo de oro, tres fajas de gules, y 2º y 3º, en campo de sinople, cinco veneras de plata, puestas en sotuer.

En cuanto a la segunda interrogante planteada líneas atrás acerca de cuál era en origen el destino de este atril, pensamos que no pudo ser otro que para una catedral o en todo caso para un templo importante (máxime cuando en origen eran una pareja), así que podría especularse, tal vez, con la catedral de Cuenca o con algún otro templo de la devoción del obispo donante.

Ya que la identificación del escudo episcopal no dio ningún fruto, la posible fecha de realización del atril quedará sujeta por un lado, a su tipología y rasgos estilísticos, y por otro, al marcaje. Pero no son muchos los ejemplares conocidos que se acojan a esta estructura formal, alguno de ellos fecha a fines del XVII e incluso los hubo en el XVIII procedentes de los talleres madrileños. Sin embargo, con el que se halla más próximo es con un atril de la parroquia de San Juan, de Marchena (Sevilla), donado en 1694[36] y labrado en Madrid entre 1677 y 1693 al llevar la señal del marcador *Juan de Orea*, que lo fue entre esos años. Así pues, todo parece indicar que el origen de esta tipología de atril que se pliega y en el que prima la traza geométrica y la ordenación simétrica rigurosa tuvo su origen en las platerías de Madrid[37] (desde donde se extiende a otras de Castilla y Andalucía).

Es evidente que el modelo llegó hasta Cuenca y que nuestro ejemplar tuvo que labrarse en la segunda mitad del siglo XVII, aunque atendiendo a la variante de la marca de localidad (Cuenca) nos llevaría a situar su data en el período en el que esta señal aparece junto a la marca personal de *Juan de Castilla* (a quién se considera artífice de varias piezas conquenses). Y como éste al parecer fallece en 1674[38], tal vez es en torno a este año o quizás con alguna anterioridad, cuando se pueda consignar la cronología de este magnífico atril.

Tres nuevas piezas las ahora aportadas a la historia de la platería religiosa española, tres piezas excepcionales que van no sólo a contribuir al conocimiento de este arte y a reforzar la valoración de los talleres de Llerena y Cuenca, sino que enriquecen y complementan el imponente conjunto de obras que conforman la Colección Várez Fisa.

36 Lo dio a conocer A. SANCHO CORVACHO, aunque interpretó mal la marca. Lleva en el centro del respaldo el escudo de los Duques de Arcos (*Orfebrería sevillana /Siglos XIV al XVIII*. Sevilla, 1970, nº 70, con fotografía). Después, M.J. SANZ SERRANO, actualiza noticias y lee el marcaje, y confirma el momento en que fue obsequiado a la parroquia (en "Piezas inéditas del platero madrileño Juan de Orea". *Iberjoya* nº 20 (abril, 1986), p. 48).

37 En la misma línea de estructura y dibujo geométrico recortado está el atril del Oratorio del Rey, de cerca de 1720, perteneciente a Patrimonio Nacional (en F.A. MARTÍN, *Catálogo de la plata del Patrimonio Nacional*. Madrid, 1987, nº 25).

38 Así lo asegura J.M. CRUZ VALDOVINOS cuando pone una cruz delante de la fecha 1674 en señal de fallecimiento ("Platería", en *Historia de las Artes Aplicadas e Industriales en España*. Manuales Cátedra. Madrid, 1982, p. 118). Años más tarde, repite esta misma fórmula para aludir al año de la muerte, pero en ninguno de los dos trabajos cita la fuente documental de donde extrae esa noticia. ("Platería", en *Artes Decorativas II*. SUMMA ARTIS, vol. XLV, p. 595). Posiblemente, la fija pensando que es a partir de ese año cuando Juan de Castilla desaparece de las noticias de la catedral.

Joyas y legitimización de poder en las mujeres gobernantes del Renacimiento

NOELIA GARCÍA PÉREZ
Universidad de Murcia

De entre los numerosos obstáculos que tuvieron que afrontar las mujeres que en la Edad Moderna desarrollaron funciones de gobierno, en sus facetas de gobernadora, reina o regente, uno de los más importantes fue el tener que mostrar evidencias públicas de su derecho a gobernar[1]. Margarita de Austria, María de Hungría, Isabel I, Catalina de Médicis, Juana de Austria o Isabel Clara Eugenia, por citar tan sólo algunos ejemplos representativos, todas ellas tuvieron que construir una iconografía propia que legitimara su poder político[2].

Retratos cuidadosamente estudiados, donde nada era fruto del azar, construían la imagen pública de estas mujeres que, ayudadas por una serie de elementos simbólicos, recordaban al pueblo sobre el ejercían su autoridad que su función política estaba avalada por toda una tradición dinástica. En el afán de hacer evidente las respectivas vinculaciones a sus correspondientes linajes, las joyas representaron un papel determinante. Joyas que, lejos de desempañar una función meramente representativa, ejercieron un destino alegórico muy útil en la construcción de la identidad de estas mujeres. Uno de los ejemplos más representativos, en este sentido, lo encontramos en el caso de Isabel I de Inglaterra quien, desde los llamados retratos Pelícano y el Fénix, atribuidos a Hilliard a inicios de los 70, hasta el Rainbow recurrió a la alegoría para visualizar su dedicación al pueblo inglés, para elevar su

---

1 En este sentido véase: A.J. CRUZ y M. SUZUKI (eds.), *The rule of women in Early Modern Europe*. Urbana y Chicago, 2009; S.L. HANSESN, *The monstruos regiment of women. Female rulers in Early Modern Europe*. Nueva York, 2002; W. MONTER, *The rise of female kings in Europe, 1300-1800*. New Heaven y Londres, 2012.

2 A. DIXON, *Women Who Ruled: Queens, Goddesses, Amazons in Renaissance and Baroque Art*. Londres, 2002.

virginidad a una categoría cuasi mística, para proclamar sus aspiraciones imperiales o enmascarar su envejecimiento[3].

Tras la muerte de María Tudor en 1558, Isabel fue proclamada reina. Un año después, y a pesar de su cuestionada legitimidad para gobernar, su nombramiento fue ratificado por el Parlamento[4]. Pero esta reina no solo ejerció el poder sino que, contrariando las convenciones sociales de su tiempo, lo hizo en soledad, sin contraer matrimonio, eligiendo el modelo de eterna casta doncella que voluntariamente, y con los que eso significaba, nunca daría un heredero al trono.

Estas particulares circunstancias, que dificultaban en gran medida su posición política, obligaron a la reina a construir una iconografía propia capaz de justificar, excusar e incluso velar algo que en aquella época se consideraba antinatural o incluso monstruoso, como era el hecho de que una mujer ejerciera en solitario funciones de gobierno sin la supervisión y aprobación de una figura masculina[5]. Todo un atrevimiento que solventó con éxito acudiendo a distintos recursos que también emplearon otras contemporáneas. Isabel no sólo hizo uso de los *alter-egos* de ilustres mujeres de la historia, la literatura, la mitología o la religión para crear una imagen propia que proyectara poder, identidad y autoridad, sino que introdujo en sus numerosos retratos múltiples alegorías gracias a una cuidadosa indumentaria y una joyería escogida que hicieron de ella una reina aceptada, tantas veces querida como temida, capaz de mantener la unidad del estado[6].

Sin embargo, y dado que la alegoría pública en este periodo tenía altas probabilidades de ofrecer un mensaje ambiguo, para que éste fuera claro, el significante y el significado debían estar estrechamente vinculados[7]. Así, en uno de sus retratos más famosos, conocido como el *Retrato Pelícano* (Liverpoll, Walker Art Gallery), realizado por Nicholas Hilliard en torno a 1575[8], del pecho de la reina luce un broche con una joya que representa a un pelícano (lám. 1). Un significante con un claro significado que hunde sus raíces en la Edad Media: el sacrificio de Jesucristo, que murió en la Cruz para salvar a toda la humanidad. Este emblema de autosacrificio, simboliza a la soberana como madre de la nación protestante y su compromiso por velar siempre por sus súbditos, dispuesta a dar su vida por el pueblo como hace el pelícano que es capaz de alimentar a sus polluelos con su propia sangre aunque esto suponga su muerte y, en un estadio superior, como hiciera Jesucristo por la salvación de la humanidad[9]. Como ha apuntado Roy Strong, a través de la representación del este animal, Hilliard simboliza la relación de la reina con sus súbditos al tiempo que enfatiza la santidad de la dinastía Tudor[10].

---

3 M. FALOMIR, “El retrato de corte”. *El retrato del Renacimiento*. Madrid, 2008, pp. 120-121.

4 Véase C. HULSE, *Elisabeth I Ruler and Legend*. Urbana y Chicago, 2003.

5 S. FRYE, *Elisabeth I. The competition for representation*. Nueva York y Oxford, 1993. Igualmente, véase: S.L. HANSESN, ob. cit.

6 A. RIELH, *The face of queenship. Early Modern Representation of Elisabeth I*. Nueva York, 2010.

7 En este sentido, véase: S. FRYE, ob. cit., p. 33.

8 Sobre la figura de Nicholas Hilliard y su versatilidad artística, véase en esta misma colección el estudio de M.M. ALBERO, “Nicholas Hilliard, orfebre, pintor y tratadista en la corte de los Tudor”, en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2009*. Murcia, 2009, pp. 49-64.

9 M. FALOMIR, ob. cit., p. 121.

10 R. STRONG, *Gloriana. The Portraits of queen Elisabeth I.* Londres, 1987, p. 83.



LÁMINA 1. *NICHOLAS HILLIARD. Retrato Pelícano (1575). Liverpoll, Walker Art Gallery.*

Estas estrategias de representación eran bien conocidas por el pueblo que, en su deseo de ganarse el favor real y dentro del protocolario intercambio de presentes que tenía lugar al inicio de cada año, solían regalar a Isabel joyas vinculadas a la exhibición de poder y soberanía de la reina[11], tal y como ocurrió tanto en el caso del retrato pelícano como en el del fénix[12]. En ambas ocasiones, damas de la corte habían regalado previamente joyas que representaban sendos animales. En el primer caso, el presente vino de la mano de Lady Woodhouse quien como obsequio de Año Nuevo entregó a su majestad "a juell being a dyall, and a pellycane with three birds, sett in golde with an emeralde, smale rubyes and dymondees broken"[13]. En el segundo caso, fue la Señora Townsend la que en 1576 dio a la reina "a small ring of gold with a phenex of ophall and a rose of VIII rubíes"[14]. No es casualidad que ese mismo año Hilliard realizara el retrato del Fénix (Londres, National Portrait Gallery[15]), cuyo título procede del medallón que porta la reina junto a su corpiño representando este ave mitológica. El fénix, que resurge de las cenizas cada quinientos años, es una clara alusión al poder y longevidad de esta reina en cuyos retratos no envejecía[16]. En este sentido, parece evidente que cortesanos y cortesanas, conscientes de las estrategias de autorrepresentación de su soberana, contribuyeron al mantenimiento y perpetuación de la imagen monárquica escogida por Isabel I proporcionándole joyas simbólicas destinadas a reforzar su imagen pública como reina[17].

Tanto el retrato pelícano como el fénix se realizaron en la mitad del reinado de Isabel, cuando la reina había desarrollado gran parte del simbolismo de sus retratos, de manera que estas imágenes no hacían más que reforzar ideas previas. En este caso, el fénix no sólo hace alusión al renacer propio de esta ave sino también a la castidad de María[18], convirtiéndose en emblema de la virginidad, singularidad y reconfirmación de que la reina sería capaz de regenerar la dinastía cuyo símbolo más representativo, la rosa Tudor, sostiene entre sus manos. Es evidente que Isabel, gran

11 El intercambio de regalos era una práctica habitual en la Europa Moderna. Para una visión general, tomando como referencia el caso francés, véase el estudio de N. ZEMON DAVIS, *The Gift in Sixteenth Century France*. Oxford, 2000. También ilustrativos son: B. BUETTNER, "Past Present: New Year's Gifts at the Valois Courts ca. 1400". *Art Bulletin* 83, 4 (2001), pp. 598-625; F. CHECA CREMADES, "Regalos y arte en las sociedades del Renacimiento y Barroco". *Revista de Occidente* nº 67 (1986), pp. 31-40; B.J. GARCÍA GARCÍA, "Los regalos de Isabel Clara Eugenia y la Corte española. Intimidad, gusto y devoción". *Reales Sitios* 37, 143 (2000), pp. 17-27. En el caso de la corte de la reina Isabel, véase: L.M. KLEIN, "Your Humble Handmaid: Elisabeth Gifts of Needlework". *Renaissance Quarterly* 50, 2 (1997), pp. 459-493.

12 D. SCARISBRICK, *Tudor and jacobean jewellery*. Londres, 1995, p. 14.

13 "New-Yere's Gift Charged Upon Lady Howarde, 1573-4" J. NICHOLS, *The Progresses and Public Processions of Queen Elisabeth*. Londres, 1823, citado por C.L. HOWEY, "Fashioning Monarchy. Women, Dress an Power at the court of Elisabeth I", en A.J. CRUZ y M. SUZUKY (eds.), *The rule of women in Early Modern Europe*. Urbana y Chicago, 2009, p. 147.

14 C.L. HOWEY, ob. cit., p. 148.

15 Esta obra permanece expuesta en la Tate Britain desde 1960 debido a un préstamo a largo plazo por parte de la National Portrait Gallery.

16 Véase el análisis de Rainbow portrait en R. STRONG, ob. cit., pp. 157-161.

17 C.L. HOWEY, ob. cit., pp. 149-150.

18 S. FRYE, ob. cit., p. 35.

aficionada a las joyas y consciente del valor simbólico que entrañaban las empleó no sólo como complemento decorativo de su atuendo sino como herramienta para clarificar y consolidar su soberanía y definir su posición en ámbitos internacionales[19].

Dejando a un lado las alegorías, que precisaban de una descodificación por parte del espectador, reinas, gobernadoras y regentes hicieron uso de un elemento más sencillo y directo: el retrato convertido en joya. Así, medallas y camafeos sirvieron para legitimar el derecho a gobernar de las mujeres que desempeñaron funciones de gobierno, especialmente entre las representantes de la casa de Austria. Es en este sentido, la modalidad de incluir un retrato dentro de otro retrato, bien fuera en miniatura, grabado, escultura, camafeo o medalla, servía a estas mujeres para justificar no sólo unos indiscutibles lazos afectivos de sumisión y de identidad con respecto a la figura masculina que exhiben sino que, como ha señalado Javier Portús, ejercieron un destacado papel en el proceso de legitimación de estas mujeres que desarrollaron funciones de gobierno[20]. Uno de los casos más representativos es el de Juana de Austria, quien en el retrato que en 1561 realiza de ella Sofonisba Anguissola aparece luciendo en su pecho, pendido de su toca de viuda, a modo de pinjante, una imagen grabada en camafeo de su padre, Carlos V como emperador romano, presentando a Juana como legítima heredera[21] (lám. 2). Este retrato toma como referencia el que en 1557 había realizado Sánchez Coello, y que actualmente se conserva el Museo de Bellas Artes de Bilbao, donde la princesa exhibe en la unión de su toca una miniatura con la imagen de su hermano, Felipe II. La exhibición de estos considerados como objetos de virtud, cuya función inicial era su disfrute en un ámbito privado, está estrechamente vinculada a la demostración pública de la legitimación dinástica de Juana, como hija del emperador, para gobernar en la ausencia de Felipe.

La vinculación de la princesa con cuestiones de gobierno comienza en la primavera de 1554 cuando Juana vuelve a España, tras la llamada de Carlos V, para asumir la regencia del país mientras Felipe II contraía matrimonio con María Tudor. Este traslado, que implicó la separación de su hijo el infante Sebastián con tan sólo cuatro meses encomendado a su abuela Catalina de Austria en la corte lisboeta, supuso el inicio de una etapa en la que Juana desempeñaría importantes funciones de gobierno, siempre compaginando su actividad política con su faceta religiosa y su más que destacada afición por el patronazgo de obras de arte[22]. Una actividad política que se

---

19 E. RODINI, "The language of stones". *Art Institute of Chicago Museum Studies* 25, 2 (2000), p. 18.

20 J. PORTÚS, "*Soy tu hechura*. Un ensayo sobre las fronteras del retrato cortesano en España". *Carlos V. Retratos de familia*. Madrid, 2000, pp. 181-219.

21 Sobre la pieza del pinjante y su uso en el siglo XVI, véase: L. ARBETETA MIRA, "Los brincos o pinjantes, una moda española en el siglo XVI", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2005*. Murcia, 2005, pp. 49-66.

22 Con relación a la labor de Juana de Austria como promotora artística, véase: A.J. CRUZ, "Juana de Austria: Patron of the Arts and Regent of Spain", en A.J. CRUS y M. SUZUKI (eds.), *The rule of women in Early Modern Europe*. Urbana y Chicago, 2009, pp. 103-122 y A.M. JORDAN, "Las dos águilas del emperador Carlos V. Las colecciones y el mecenazgo de Juana y María de Austria en la corte de Felipe

prolongaría en el tiempo hasta el año 1559, periodo durante el cual tuvo que afrontar importantes crisis políticas, religiosas y económicas derivadas estas últimas de las guerras contra Flandes e Italia[23]. En estos años, la princesa creó toda una estrategia de representación construyendo una iconografía que la mostrase como una mujer de estado al servicio de la política y la diplomacia de los Habsburgo. Es más, tal y como ha apuntado Anmmerie Jordan, mediante sus retratos fue capaz de promover su imagen en ambas vertientes, la íntima y la pública, a la vez que definir su papel oficial en la Corte sin descuidar el marcar su posición dentro de la Casa de Austria[24].

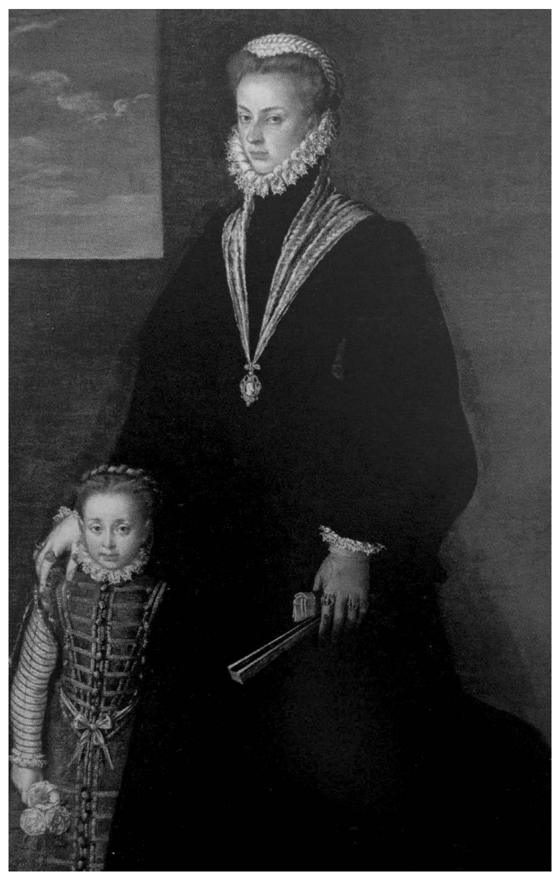


LÁMINA 2. *SOFONISBA ANGUISSOLA.*
Retrato de Juana de Austria con una niña (1561).
Boston, Isabella Stewart Gardner Museum.

II", en A. RIBOT GARCÍA (coord.), *La monarquía de Felipe II a debate*. Madrid, 2000, pp. 429-472.

23 C. SANZ AYÁN, "La regencia de doña Juana de Austria. Su dimensión humana, intelectual y política". *Felipe II. La Monarquía y su época: La Monarquía Hispánica*. Madrid, 1998, pp. 137-146.

24 A.M. JORDAN, "Los retratos de Juana de Austria posteriores a 1554: La imagen de una princesa de Portugal, una regente de España y una jesuita". *Reales Sitios* nº 151 (2002), p. 44.

Centrándonos en el camafeo en sí, nos encontramos con una pieza enmarcada en oro, probablemente realizada por Jacopo da Trezzo uno de los máximos representantes del género quien llega a España en 1559 formando parte del séquito de Felipe II. Para él y para Juana realizará numerosas piezas de joyería, especialmente medallas y camafeos, aunque este escultor, medallista, lapidario y orfebre italiano había trabajado previamente para otros monarcas y príncipes europeos como Carlos V, María I de Inglaterra o Cosme de Médicis[25].

El uso o afición por estos camafeos se extendió ampliamente durante el Renacimiento, especialmente entre los grandes coleccionistas, como los Austrias, quienes generalmente los exhibían en sus respectivas *kunstkammern*, donde formaban una parte esencial de las colecciones reales, como ocurre en el caso de Catalina de Austria en Lisboa, el archiduque Fernando II en Ambras o el propio Felipe II[26]. Y es que, aunque el camafeo hunde sus raíces en tiempos de Aristóteles y Plinio el Viejo, cuando se creía en las propiedades mágicas y curativas de las piedras duras[27], fue en los inicios de la Edad Moderna cuando a estas cualidades se añadió su consideración como emblemas de valor y virtud[28]. Durante este período, y tras el descubrimiento de las Indias Orientales y Occidentales, se empezaron a tallar en materiales más exóticos como caparazones de tortuga, colmillos de marfil, conchas marinas o nácar así como una amplia variedad de piedras duras de gran prestigio entre las cortes principescas, gracias a los cuales dotaron de una nueva expresión a un viejo género[29]. Fruto de esta nueva expresión son los nuevos significados atribuidos a estas joyas, como ocurre en el caso que nos ocupa donde el camafeo realizado en marfil y engastado en oro con la imagen de Carlos V como emperador romano se convierte en el instrumento perfecto no sólo para proclamar la imagen del rey sino para hacer evidente la legitimación política de su hija para gobernar y su pertenencia dentro del linaje de los Austrias. No en vano, se cree que el encargo de este retrato obedecía a un interés nupcial, pues por algunos meses se pensó en una boda entre la princesa con el monarca francés Carlos IX[30]. Fuera éste u otro el motivo del encargo, lo cierto es que testimonio del éxito de este modelo iconográfico son las numerosas versiones existentes de este retrato de la mano de Alonso Sánchez Coello y su taller, Antonio Ricci y otros artistas anónimos[31].

---

25 Véase, D. SCARISBRICK, *Portrait Jewels. Opulence & Intimacy from the Medici to the Romanovs*. Londres, 2011, pp. 8-78.

26 Para una revisión sobre esta pieza, sus usos y significados a lo largo de los siglos, véase: J.D. DRAPER, “Cameos Appearences”. *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* 65, 4 (2008), pp. 1-59.

27 E. RODINI, “Los signos de las piedras: valor simbólico de las joyas en la Europa del Renacimiento y el Barroco”. *La cultura ceñida. Las joyas en la pintura valenciana. Siglos XV a XVIII*. Valencia, 2001, pp. 17-26.

28 M. McCRORY, “Cameos and Intaglios”. *Art Institute of Chicago Museum Studies* 25, 2 (2000), p. 55.

29 A.M. JORDAN, “Exotic renaissance accesories. Japonese, Indian and Sinhalese fans at the courts of Portugal and Spain”. *Apollo* 150, 43 (1999), pp. 25-35.

30 A.M. JORDAN, “Los retratos de Juana de Austria…” ob. cit., p. 47.

31 Para una información más detallada de estas versiones del retrato original de Sofonisba Anguissola, véase: A.M. JORDAN, “Los retratos de Juana de Austria…” ob. cit., pp. 62-63.

Esta fórmula visual será recogida por la sobrina de Juana, Isabel Clara Eugenia, quien en el retrato que de ella realiza Alonso Sánchez Coello entre los años 1585-1588 (Madrid, Museo del Prado) aparece exhibiendo un camafeo con la imagen de su padre, Felipe II, recuperando el testigo iconográfico de su tía y madrina pero también el de su madre Isabel de Valois que en la representación que de ella años antes había realizado Sofonisba Anguissola aparece luciendo una miniatura de Felipe II. En el caso de la imagen de Isabel Clara Eugenia, el camafeo reproduce la imagen del busto de alabastro que había realizado Pompeo Leoni de Felipe II entre 1574-1575 (Madrid, Museo del Prado) donde el monarca aparece representado en su madurez, con barba, bigote y amplias entradas en la frente, vistiendo cuello con gorguera. Esta obra sirvió de modelo a Sánchez Coello para realizar el camafeo que su hija exhibe orgullosa[32].

Isabel Clara Eugenia, en su condición de infanta de España, desempeñaba un papel protagonista en las protocolarias ceremonias de la corte borgoñona aunque, a diferencia de su tía Juana, carecía de responsabilidades directas de gobierno mientras vivieran su padre y su hermano Carlos. Sin embargo, desde la desaparición de sus dos hermanos, los príncipes Fernando y Diego y la marcha de su hermana Catalina a Saboya (1585), la princesa adquirió una relevancia política más notoria, ya que de nuevo volvía a ser la sucesora de su padre en el caso de fallecimiento de su hermano Felipe. Testimonios de la época revelan cómo Isabel intervenía en asuntos de gobierno cuando su padre así lo requería, dada la corta edad de su hermano Felipe que tendría que esperar hasta 1593 para participar en asuntos de estado. Sin dar credibilidad a los rumores de la época que en palabras del embajador en París, Bernardino de Mendoza, situaban el gobierno de España en manos de Isabel, lo cierto es que embajadores y ministros extranjeros coincidían en el hecho de que la joven princesa asistía a su padre en cuestiones de gobierno[33].

Probablemente, por este motivo y con la intención de construir su identidad iconográfica como princesa de la dinastía de los Austrias, Sánchez Coello representa a la princesa Isabel exhibiendo en el centro de la composición el camafeo con la imagen de su padre, el rey. Este retrato serviría para legitimar su poder político en el deseo de realizar una imagen para un público internacional. De hecho, parece más que probable que esta imagen o una copia de ella se realizase para ser enviada a Praga en 1586 en el intento de conseguir una alianza hispano-austriaca a través del enlace de Isabel con Rodolfo II, que nunca llegaría a producirse[34].

Pero no fue ésta la única ocasión en la que la joven princesa fue retratada mostrando una imagen paterna sino que fueron diversas las ocasiones en estos

32 Para un estudio detallado de la representación iconográfica de Carlos V y Felipe II en las piezas de joyería del Renacimiento, véase: N. HORCAJO PALOMERO, "La imagen de Carlos V y Felipe II en las joyas del siglo XVI". *Archivo Español del Arte* 75, 297 (2002), pp. 23-38.

33 S. MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, "Reyna esclarecida, Cynthia clara, hermosa luna": el aprendizaje político y cortesano de la Infanta Isabel Clara Eugenia", en C. VAN WYHE (dir.), *Isabel Clara Eugenia. Soberanía femenina en las cortes de Madrid y Bruselas*. Madrid, 2011, p. 40.

34 C. VAN WYHE, "Piedad, representación y poder: la representación del cuerpo ideal de la soberana en los primeros retratos de Isabel Clara Eugenia (1586-1603)", en C. VAN WYHE (dir.), *Isabel Clara Eugenia. Soberanía femenina en las cortes de Madrid y Bruselas*. Madrid, 2011, p. 109.

primeros retratos de la infanta en solitario en los que Isabel apareció mostrando un camafeo o una medalla con la efigie de Felipe II, perpetuando de manera visual los múltiples vínculos que unían a padre e hija: linaje, sumisión identidad y afecto. Es el caso del retrato de Isabel Clara Eugenia realizado por el taller de Sánchez Coello en torno a 1586 (México D.F., Museo Franz Mayer), el ejecutado por Blas de Prado hacia 1587 (Toledo, Museo de Santa Cruz) (lám. 3) o el que Juan Pantoja de la Cruz culmina entre los años 1598 y 1599 (Madrid, Museo del Prado).



LÁMINA 3. *BLAS DE PRADO. Retrato de Isabel Clara Eugenia (1587). Toledo, Museo de Santa Cruz.*

Este esquema iconográfico dejará de representarse tras el enlace de Isabel con el Archiduque Alberto en noviembre de 1598, un año después de la muerte de Felipe II. A partir de este momento, la imagen pública de la princesa quedará definida en primer lugar por su papel de esposa y en segundo lugar en su papel de hija. Por ello, se suprimirán las referencias a la figura paterna, que será sustituida por la efigie del Archiduque. Hecho que se repetirá en las representaciones escogidas para la acuñación de medallas. Así, las que recogían la efigie de la princesa junto a la figura de su padre, en ocasiones acompañados ambos por el pequeño Felipe III como podemos apreciar en la pieza de plata realizada en 1585 (Madrid, Museo Arqueológico Nacional), darán paso a otras iconografías en las que los protagonistas serán los Archiduques Isabel y Alberto quienes ocuparán el anverso y reverso de la medalla como comprobamos en las piezas realizadas por los artistas flamencos Jan van Monfort, Conrad Bloc o Jacob Jonghelinck, escultor, fundidor y medallista oficial de los archiduques. Si en las obras anteriores a 1598 nos encontramos a Isabel asociada a la figura paterna y del príncipe heredero, lo que contribuía a definir su imagen como sucesora del joven Felipe III; a partir de esta fecha su imagen quedará definitivamente vinculada a la de Alberto de Austria reforzando el papel de ambos como soberanos de Flandes. De hecho, entre 1599 y 1600, los primeros años de su reinado, los artistas antes mencionados realizarán lo que se conoce como "medallas de inauguración" que, acuñadas en oro, fueron distribuidas en ocasiones especiales para propagar la imagen de los nuevos gobernantes. Estas piezas con distintas variaciones continuaron produciéndose hasta la muerte de Alberto y fueron comúnmente empleadas como obsequio diplomático internacional para difundir y legitimar su imagen de gobierno. Estas medallas estaban concebidas para ser portadas a modo de collar, de ahí que normalmente se regalaran acompañadas de una o varias cadenas de oro para lucirlas al cuello y demostrar, así, públicamente la vinculación afectiva, emocional o política con el representado[35].

Sin embargo, la muerte de Alberto en 1521 colocó a una Isabel viuda y sin herederos en una nueva posición política. A pesar de sus deseos de dejar la vida pública y retirarse al Monasterio de las Descalzas Reales como hicieran otras mujeres de la dinastía, los ruegos de su sobrino Felipe IV le hicieron continuar en Bruselas, aunque llevando una vida mucho más tranquila y sosegada, dedicada a actividades piadosas. Por ello, a pesar de su condición política, en 1622 ingresa en la orden tercera de San Francisco, y desde entonces su imagen oficial la representará con los hábitos de clarisa tal y como la inmortaliza Rubens en el año 1625, iconografía que desde este momento se convertiría en su imagen oficial y que sería difundida a través de multitud de dibujos y estampas. Esta imagen como viuda y monja, que recogería el testigo iconográfico de sus predecesoras en el cargo Margarita de Austria y María de Hungría, forma parte de la tradición promovida entre las mujeres de la dinastía Habsburgo en los Países Bajos y España en el siglo XVI.

35 L. SMOLDEREN, "Jan van Monfort", en A. VERGARA (com.), *El arte en la corte de los Archiduques Alberto de Austria e Isabel Clara Eugenia (1598-1633). Un reino imaginado*. Madrid, 2000, p. 237.

Como no podía ser de otra forma, la medalla se hizo eco de este cambio y las imágenes de los archiduques representados con elementos externos indicativos de su posición social, como el collar del toisón de oro en el caso de Alberto y vestidos ricamente bordados acompañados de lujosas joyas y tocados en el caso de la gobernadora, fueron sustituidos por medallas que únicamente representaban la imagen una Isabel de avanzada edad, vestida con los hábitos de la orden Terciaria de San Francisco como muestra de su profunda piedad y devoción, consagrada a la fe y a sus deberes como gobernadora de los Países Bajos. Una nueva iconografía para una nueva etapa en la que tanto el retrato de la medalla como los emblemas y las inscripciones que la acompañan vuelven a hacer alusión a su papel de infanta de España y a su condición de hija de Felipe II y nieta de Carlos V.

Resulta evidente que al igual que el retrato, la medalla evoluciona en función de los intereses y circunstancias vitales del representado, de la imagen que se quería difundir. A través de este método de autorrepresentación, hombres y mujeres gobernantes reafirmaban su imagen pública, conmemoraban sucesos destacados y difundían su rostro entre las elites como signo de afecto y alianza, con la peculiaridad que le proporcionaba su fácil transporte. Sabemos que las medallas no pretendían reflejar la fiel imagen del representado, sino más bien una alegoría de su carácter y virtudes[36]. En el caso femenino, la belleza era signo de virtud y ésta a su vez de castidad, cualidades que se adquirían a través de unos rasgos idealizados, unas lujosas vestimentas y joyas y un estudiado peinado[37]. Sin embargo, la imagen debía ir acompañada en el reverso de un breve texto y algunos símbolos. En los hombres, los símbolos de poder y autoridad eran esenciales, mientras las mujeres, intentando lograr una posición equilibrada entre la belleza y virtud propia de su género y el modelo de autoridad masculino, habían de buscar una representación más elaborada que, a menudo, variaba según su situación. Símbolos que en algunas ocasiones habían aparecido previamente en representaciones pictóricas como ocurre en el caso de los retratos del fénix y del pelícano de Isabel I que encuentran su equivalente en las correspondientes medallas. En este caso, las joyas de sendos animales que la reina lucía orgullosa en sus retratos ocupan el reverso de la medalla con inscripciones que aluden a simbología de estas especies, al tiempo que contribuyen a consolidar y difundir la imagen de Isabel como soberana capaz y eternamente comprometida con su pueblo. Mientras, otras mujeres gobernantes se decantaron por resaltar otros aspectos no menos importantes como pueda ser su figura como madre del heredero. Tal como ocurre en la medalla anónima fechada en

36 A. BEALE, "Surface Characteristics of Renaissance Medals and Their Interpretation", en J.G. POLLARD (ed.), *Italian Medals*. Washington, 1984, pp. 27-34.

37 Sobre la representación de mujeres en medallas y las colecciones de medallas femeninas existen dos tesis doctorales inéditas que plantean el tema centrado en el marco italiano. La primera de ellas de Eleanora Luciano, defendida en la Universidad de Indiana en 1997 con el título *Medals of women from the italian renaissance courts: from Cecilia Gonzaga to Isabella of Aragon (Portraiture, Patronage, Coinage)*. La segunda de Christine C. Wolken, defendida en el año 2012 en Case Western Reserve University bajo el título *Beauty, Power, Propaganda, and Celebration: Profiling Women in Sixteenth-Century Italian Commemorative Medals*.

1552 donde la princesa Juana de Austria aparece representada siguiendo el modelo del retrato que Cristóbal de Morales había realizado ese mismo año con motivo de su matrimonio con Juan Manuel de Portugal (Bruselas, Museos Reales de Bellas Artes de Bélgica). Aquí, a diferencia de la imagen más difundida de Juana donde la encontramos portando tocas de viuda, aparece con un aspecto e indumentaria destinado a ensalzar su dignidad real, como son el atuendo, las joyas y el tocado que luce. A esta imagen se suma la inscripción IOANNA AVSTR(iae). CAROLI V IMP(eratoris) FILIA con una clara intención de mostrar su vinculación al linaje de los Austrias. Por su parte, el reverso hace alusión a los frutos del matrimonio con la inscripción CONNVBII FRVCTVS y lo que su futura maternidad podría significar en los deseos de unificación con Portugal a través del esperado heredero; todo ello con la representación de Ceres sentada sobre un trono con un conejo y sosteniendo un ramo de espigas en su mano derecha, como clara alusión a la descendencia que espera, como aclara la leyenda ya citada. La iconografía escogida representa los intereses e inquietudes de un momento particular de la vida de Juana que había llegado a la corte portuguesa en noviembre de 1552, tras haber contraído matrimonio por poderes en Toro, quedando embarazada pocos meses después del infante Sebastián.

Esta representación evolucionará y años después en las medallas acuñadas por Pomepo Leoni entre 1557 y 1559 (Viena, Kunsthistorisches Museum), y Gian Paolo Poggini en 1564 (Madrid, Museo Arqueológico Nacional) Juana será representada con tocas de viuda siguiendo el modelo de los retratos que Sánchez Coello y Antonio Moro habían realizado de ella previamente, aunque las inscripciones siempre nos la presentarán como hija del emperador Carlos V y princesa lusitana[38].

Joyas cargadas de un fuerte contenido simbólico, camafeos que representan la vinculación al linaje y legitiman el derecho a gobernar o medallas que se exhiben y portan con este mismo fin. Piezas de joyería que eran algo más que simples propiedades empleadas para impresionar a súbditos y príncipes extranjeros, piezas que se exhibían para perpetuar las conexiones entre reinas y súbditos y construir una iconografía propia que consolidara el derecho de estas reinas a gobernar, negociara su posición en los círculos cortesanos y en los ámbitos diplomáticos internacionales.

38 A. PÉREZ DE TUDELA, "Camafeo de la Princesa Doña Juana de Portugal". *Felipe II. Un monarca y su época. Un príncipe del Renacimiento*, Madrid, 1998, p. 666.

El Gremio de Plateros de Toledo en los siglos XVII y XVIII: Patrimonio, Culto y Fiestas

*IGNACIO JOSÉ GARCÍA ZAPATA**
Universidad de Murcia

En la ciudad de Toledo, del mismo modo que en otras localidades de España, los artífices de la plata se agruparon en un Gremio que a su vez cumplía con las funciones religiosas propias de una cofradía o hermandad. Tal y como es normal en este noble arte, se constituyeron bajo la advocación de San Eloy, patrón de los plateros. Su sede radicaba en el convento de Nuestra Señora del Carmen, lugar donde se albergaba la imagen de San Eloy desde al menos el año 1320, según se precisa en un documento de 1700[1]. En una capilla de este convento se daba culto a la efigie del patrón y en dependencias del mismo tenían lugar las reuniones ordinarias y extraordinarias del gremio, a la vez que se utilizaba como archivo de la cofradía y sede del extenso patrimonio que va a ir acumulando a lo largo del tiempo. Sin embargo, a comienzos del siglo XIX, tras la llegada a Toledo de las tropas francesas, el convento va a ser uno de los que más sufra la ira de los soldados en 1809 y en 1812, incluso en este último año fue pasto de un incendio que apenas dejó nada en pie[2]. A raíz de ello, las cofradías establecidas en dicho convento tuvieron que buscar otro emplazamiento. La Cofradía de la Vera Cruz logró poner a salvo su patrimonio en la iglesia de la Magdalena, mientras que la escultura de San Eloy fue trasladada al

* Este trabajo se realiza dentro del marco de una beca FPU del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (FPU 14/00855).

1 Archivo Municipal de Toledo (en adelante AMT). Archivo Cofradía de San Eloy, caja 1, legajo 1, f. 194v. A comienzos del siglo XVIII la imagen de San Eloy es sacada del convento del Carmen sin autorización, y tras la problemática surgida se hace constar por Juan Cabanillas, escribano de la cofradía, que la escultura ha sido restituida al lugar que tiene establecido hace más de trescientos ochenta años.

2 R. RAMÍREZ DE ARELLANO, *Estudio sobre la historia de la orfebrería toledana*. Toledo, 1915 (2002), pp. 410-411. Al finalizar este estudio, Arellano añadió una serie de notas referentes a la Cofradía de la Vera Cruz, sita en el mismo convento que la de San Eloy y, por tanto, con el mismo infortunio.

templo de San Nicolás de Bari[3], donde se encuentra en la actualidad un San José del artista murciano Francisco Salzillo procedente del mismo convento[4].

Se desconoce el paradero de la imagen en la actualidad, aunque es posible que haya desaparecido. Sin embargo, hace escasos años se recuperaron mediante una donación al Archivo Municipal de Toledo diferentes documentos referentes a la Cofradía de San Eloy de esta ciudad[5]. Este patrimonio documental, aunque no abarca toda la historia de la hermandad, debió de salvarse de los acontecimientos antes mencionados en 1809 y 1812. Es una documentación que se creía perdida y que corresponde a la puesta de manifiesto en 1915 por el estudioso Ramírez de Arellano, en su obra *Estudio sobre la historia de la orfebrería toledana*[6].

La Cofradía de San Eloy de Toledo se funda el 24 de junio de 1423, coincidiendo con la onomástica del patrón. El mismo día, pero cien años más tarde, en 1524, la regla que regía la cofradía es renovada, estableciéndose una serie de veintitrés capítulos tangentes a los intereses socio-económicos del gremio y a las cuestiones religiosas. Años después, en 1555, van a ser aprobadas por el arzobispo de Toledo, Juan Martínez Silíceo, las nuevas ordenanzas, que en 1577 van a ser modificadas (lám 1)[7].

Patrimonio artístico del Gremio de Plateros de Toledo

En el primer libro de acuerdos conservado, que abarca desde 1639 a 1712, no se encuentra ninguna referencia a la autoría ni a la fecha de ejecución de la escultura a la que la cofradía rinde honores: San Eloy. La única mención, que ya ha sido señalada, se halla en el segundo libro de acuerdos. A tenor de lo indicado, una imagen del santo ya existía en el siglo XIV. No obstante, pudo labrarse otra imagen del santo patrón con posterioridad.

Una de las cuestiones más curiosas que se produjeron en torno a la imagen de San Eloy tuvo lugar en el año de 1700. Para esas fechas, los mayordomos Juan de Jarauta y Nicolás Cordero, con la excusa de que iban a retocar la imagen, engañaron a los religiosos del convento para sacarla y llevarla hasta la iglesia de Santa Justa, junto a otras alhajas. Este hecho acarreó una gran disputa, dado que en principio sólo tenían permiso para apear el retablo con el objetivo de que fuera dorado con

3 AMT. Archivo Cofradía de San Eloy, caja 1, legajo 2, f. 118r. Aunque en la documentación referente a aquellos convulsos años no consta que la imagen de San Eloy sea trasladada, en los cabildos de varios años más adelante, realizados ya en la iglesia de San Nicolás, se va a precisar que es allí donde está depositada la escultura.

4 J. NICOLAU CASTRO, "¿Una obra de Francisco Salzillo en Toledo?". *Toletum* nº 13 (1982), pp. 281-287.

5 R. GARCÍA ASER y M. GARCÍA RUIPÉREZ, "El archivo de la cofradía de San Eloy del arte de la platería de Toledo". *Archivo Secreto* nº 2 (2004), pp. 384-389.

6 R. RAMÍREZ DE ARELLANO, ob. cit.

7 M. PÉREZ GRANDE, *Los plateros de Toledo en 1626*. Toledo, 2002, p. 35. El libro con las ordenanzas se halla en el Archivo Diocesano de Toledo. Éstas han sido abordadas por Ramírez de Arellano en su Estudio sobre la historia de la orfebrería toledana. R. RAMÍREZ DE ARELLANO, ob. cit., pp. 37-45 y 176-198.

mayor facilidad. Lo que supuso una acusación directa hacia los mayordomos por el robo de la imagen y su ornato, agravada por la indecencia de llevar la escultura por las peligrosas calles de la ciudad. El suceso, descrito por el escribano Juan Cabanillas, tiene una segunda parte en la que se informa de la resolución del conflicto. Puesto en conocimiento del Consejo de Gobernación, este organismo apresó a los mayordomos y ordenó, que bajo pena de continuar encarcelados, debían de devolver a su lugar la escultura y sus alhajas. Todo se resolvió como narra el escribano. Ya caída la noche, los hermanos aguardaban dentro de la portería, pero impacientados porque no llegaba la efigie salieron a la puerta, hallándose en ella a la escultura, que rápidamente fue dispuesta en procesión hasta el interior con el canto del *Te Deum*[8].



LAMINA 1. *San Eloy bendiciendo a un pobre. Ordenanzas del Gremio de Plateros de Toledo (1577). Archivo Diocesano. Toledo.*

8 AMT. Archivo Cofradía de San Eloy, caja 1, legajo 1, f. 194r y v.

Durante el siglo XVII una de las principales preocupaciones del gremio va a ser la mayor decencia de los bienes albergados en el convento. Un patrimonio compuesto por la imagen, el retablo, el altar, estandartes y diversas alhajas, que va a ir en aumento durante esta centuria. En ocasiones conforme a los acuerdos adoptamos en junta y, en otras, por la generosidad sobre todo de los plateros miembros de la cofradía. Éste es el caso de la renovación de la insignia y del frontal del altar acaecida en 1677, por mediación de la familia Pérez Montalto, el padre, Antonio, y el hijo, Miguel, que en aquel momento ocupaban el puesto de altareros, a la vez que el primero era alcalde ordinario de la ciudad:

> *"… por su debozion renovaron la insignia deel Señor San Eloi y le hizieron las Andas en que esta puesto y le dieron los Ramilleteros de bronze y los Remates de los brazos de las andas y las orquillas y Renobaron el frontal y dieron la tarima que esta delante del altar para piso de el Sazerdote y dieron la sabana de Angeo que esta clavada sobre el altar y las Cortinas que tiene el Santo y el baculo de plata y el adorno de la tablilla de las palabras de Consagracion y la tabla del jubileo escrita en Romance…"*[9].

Los Montalto no sólo se conformaron con donar estos enseres sino que además regalaron el arca para guardar todos estos objetos. Incluso aprovechan la ocasión para solicitar que se cuiden todas las alhajas con el mayor respeto y decoro, a la vez que animan al resto de hermanos a incrementar el patrimonio de la cofradía para la gloria de la hermandad. En esta obsequiosa donación puede verse por parte de esta estirpe de plateros un intento de destacar como benefactores del gremio de plateros, lo que sin duda les acarrearía mayor prestigio entre los hermanos[10]. No obstante, no fue ésta la única actuación de Antonio Pérez de Montalto en este sentido. Años antes, en 1659, cuando ocupaba el cargo de mayordomo junto a Luis de Cuellar, cubrió por su propia cuenta el dinero que faltó de la renovación del altar que se ejecutó ese año. Una labor que fue financiada por todos los plateros con sus limosnas, pero que al no ser suficientes tuvieron que ser los mayordomos quienes aportasen lo restante. A esto hay que añadir que ese mismo año se recuperó el jubileo que estaba perdido y que, nuevamente, por el mayordomo fue repuesto y sufragado[11].

La devoción al santo iba a propiciar diferentes regalos por parte de distintas personas. Por ejemplo, Alejandro Gómez y su mujer donaron una sábana rica con puntos y Juan de Arena dio un palio de soles forrado en tafetán[12].

Una de las grandes actuaciones que acometió el gremio a finales del siglo XVII

9 AMT. Archivo Cofradía de San Eloy, caja 1, legajo 1, f. 92r.

10 En una nota aparte se indica que también dieron las palabras de consagración realizadas en ágata y la sábana blanca del altar junto a otros elementos.

11 AMT. Archivo Cofradía de San Eloy, caja 1, legajo 1, f. 25v.

12 AMT. Archivo Cofradía de San Eloy, caja 1, legajo 1, f. 172r.

fue el encargo de un nuevo retablo para la imagen de San Eloy. Previamente, se ordenó en cabildo el estudio del retablo existente para ver su estado y si era necesario o no la realización de uno nuevo, lo que demuestra que los pasos andados por la cofradía se daban con el máximo cuidado y sensatez. En la junta de julio de 1693 se nombraban a Jacinto Bautista y Juan de Jarauta como comisarios para el estudio de un nuevo retablo[13]. A finales de agosto los comisionados presentaron en junta a José Machín y a Juan Bautista como maestros para desarrollar la renovación del retablo. El primero demandó por la obra mil seiscientos reales de vellón, mientras que el segundo pidió mil quinientos, una cifra que fue rebajada en quinientos reales por el primer artífice, quien finalmente se adjudicó las obras por valor de mil cuatrocientos cincuenta reales de vellón. El modelo a seguir era el retablo que poco tiempo antes se había hecho, casi con toda seguridad por el mismo ensamblador, para Santa María Magdalena de Pazis en la iglesia del convento[14]. Los mismos comisarios, junto a Juan de Cabanillas, se encargarían de la supervisión de las obras y de que antes de la Cuaresma del próximo año estuviese todo colocado[15]. En ese mismo cabildo se aprobó el encargo de un nuevo altar al mismo José Machín. En octubre del año siguiente finalizaron las obras del ensamblaje del retablo, pagándose lo acordado más ciento cuarenta y tres reales que costó la mesa de altar[16].

Las obras del nuevo retablo prosiguieron algunos años más hasta su total finalización. En cabildo de junio de 1695 se aprobó el pago del coste que supuso dorar la peana de la imagen de San Eloy, una cantidad que salió de los doscientos reales que Juan de Cabanillas tenía depositados en su poder[17]. Cinco años más adelante, en un nuevo cabildo se tomó la decisión de dorar todo el retablo, una tarea que fue controlada por Jacinto Bautista[18]. No fue fácil la financiación de este trabajo, dado que en 1702 van a tener que vender cera por orden del visitador del arzobispo para poder acabar de dorar el retablo[19].

Era costumbre todos los años anotar la relación de bienes que eran entregados de unos mayordomos a otros para su custodia. A principios del siglo XVIII el patrimonio de la cofradía constaba de[20]:

> "*Primeramente la insignia deel santo y lo nuevo con su altar y dos savanas y una palia, frontal de piedra la una tallada y otra de pintura con su marco dorado y negro: y en el medio del altar y retablo sus palabras de la consagracion en piedra mármol y en el altar su ara consagrada su cruz de madera dada*

13 AMT. Archivo Cofradía de San Eloy, caja 1, legajo 1, f. 169r y v.

14 R. RAMÍREZ DE ARELLANO, *Catálogo de Artífices de Toledo*. Toledo, 1920 (2002), pp. 168-170.

15 AMT. Archivo Cofradía de San Eloy, caja 1, legajo 1, f. 169v.

16 AMT. Archivo Cofradía de San Eloy, caja 1, legajo 1, ff. 174v y 175r.

17 AMT. Archivo Cofradía de San Eloy, caja 1, legajo 1, f. 175v.

18 AMT. Archivo Cofradía de San Eloy, caja 1, legajo 1, f. 193r y v.

19 AMT. Archivo Cofradía de San Eloy, caja 1, legajo 1, ff. 205r a 206v.

20 AMT. Archivo Cofradía de San Eloy, caja 1, legajo 1, ff. 222v a 223v.

color y su tarima a los pies del altar y una tabla de las gracias y indulgencias
mas insignia su mitra con nueve piedras engastadas, otra en el pectoral grande
mas tiene su baculo de madera y otro de bronze dorado y piedras en el
tiene su peana de madera dorada y para que sirva (…) *dadas de color y por remates cuatro volas de vronze con sus engastes*
tiene cuatro rarillas de vronze lisas las cuales sirven para flores sobre la peana cuando se lleva el santo en prozesion
tiene mas sus cortinas de taffettan carmesí con sus encajes de plata zintas zenefas…
tiene mas otras cortinas de damasco negras con su encaje de oro falso para los advientos con su zenefa…
tiene mas un velillo de plata el qual sirve para poner delsante del santo por cortinas
tiene mas una mangitta la cual sirve para meter el remate del vaculo pastoral y es de tafettan carmesí con sus cordones y encajes y flecos de oro…
tiene mas cuatro orquillas de madera doradas sirva para llevar al santo en prozesion
tiene mas una santa Cruz de plata dorada y piedras la cual para en casa de Manuel Velázquez y se pone en el pecho del santo cuando va en prozesion y tiene obligazion a darla
tiene mas cuatro faldones de damasco carmesí blanco para las andas del santo
tiene mas un estandarte de damasco blanco con su felcadura blanca y encarnada todo alrededor cordonadura de lo mismo y su escudo y tarjetta de la insignia del santo bordado de plata y oro y en el revés otro de armas
tiene dicho estandarte su vara dorada y su cruz y remates de plata y es acuerdo anda de llevarla los señores visitadores o el mas antiguo hermano de la nuestra hermandad
y tiene un paño de difuntos de felpa o terciopelo negro guarnezido alrededor con sus aparejo de oro y a las esquinas cuatro muertes bordadas y en medio del una targetta y escudo bordado de plata…
y tiene mas una arca de madera grande con dos llaves en que guardan todas estos vienes que la una tiene el escribano y otra los maiordomos
y tiene una arca y llave en que se guardan 185 livras de zera propia de la hermandad del señor san Eloi, y que se esntrega a los señores maiordomos…

> *tiene mas dha hermandad unatavla del glorioso santo que para en poder de la señora Maria mujer del señor Dionisio ntro hermano…".*

El paño antes descrito se elaboró en 1659 con el dinero que cada año pagaba el doctor Pedro González, dado que el anterior se encontraba en mal estado[21]. Mientras que el estandarte se acuerda hacer en 1704 con el objeto de sacarlo en las procesiones, debido a que la cofradía carecía de este elemento en comparación con las otras agrupaciones de la ciudad[22].

Culto a San Eloy, patrón del Gremio de Plateros de Toledo

Todo este patrimonio tenía por finalidad la exaltación de la serie de cultos que la cofradía celebraba a lo largo del año, tanto de forma ordinaria como extraordinaria. El gremio cumplía con unas funciones religiosas y benéficas, con un fin piadoso y asistencial, tal y como demandaban las ordenanzas de la institución. El marcado acento devoto que tenía la hermandad hay que considerarlo en una sociedad que estaba regida diariamente por lo religioso. Por este motivo, en el desarrollo normal del gremio estaban muy presentes diversas festividades religiosas, unos acontecimientos que celebraban solemnemente, rigiéndose por una serie de ordenanzas para el buen cumplimiento de las mismas.

La principal de las conmemoraciones era la que tenía como protagonista al patrón de la cofradía: San Eloy, una fiesta que correspondía al 25 de junio y que marcaba el inicio del año administrativo del gremio[23]. El capítulo primero de las ordenanzas establecía el desarrollo de la misma de la siguiente manera:

> "*Ordenamos y establecemos que lo solenizemos cada año la fiesta de señor sancte eligio que es otro dia siguiente de señor san Juan bautista a veinte y cinco de junio en esta manera. Primera mente que han de decir los frayles nuestros hermanos en el dicho monasterio de nuestra señora sancta del carmen vísperas mui solenes el dia de señor san Juan que es vegilia de la dicha fiesta y las vísperas y otro dia siguiente que es el dia de señor sant eligio que assi mismo digan dichos frayles nuestros hermanos una missa solenemente con diacono y sodiacono en la mejor manera que se pudiere y con procision por la claustra con la imagen de señor san eligio y llevando todos candelas encendidas en las manos y que todos los nuestros hermanos cofrades*

21 AMT. Archivo Cofradía de San Eloy, caja 1, legajo 1, f. 25r.

22 AMT. Archivo Cofradía de San Eloy, caja 1, legajo 1, f. 210v.

23 Un ejemplo de la importancia de la conmemoración de San Eloy fue la indignación por parte de los cofrades con el mayordomo, Francisco de Cuellar, quien por irse a la feria dejó sin fiesta a la cofradía en 1643. AMT. Archivo Cofradía de San Eloy, caja 1, legajo 1, f. 10v.

seamos obligados de venis a las dichas bisperas y missa y qualquiera dellos que asi no viniere pague una libra de cera de pena si viniere en las bisperas después de dichos los tres primeros salmos no paguen mas de media libra y si viniere a la missa después de dicho el evangelio así mismo incurran en pena de media libra de cera todo esto saluo si diere escusa legitima ase de pagar a los dichos frailes nuestros hermanos por su derechos de bisperas y procesion y missa y sermón y responso lo justo y que este dicho dia de la fiesta se paguen las luminarias el precio de la qual es un Real que a de dar cada uno de los nuestros hermanos en reconocimiento para los gastos de la nuestra hermandad y queremos porque la fiesta de señor sant eligio sea bien guardada y solenizada según deue ser y es costumbre en otras partes que ningun platero no sea osado en su dia de trabajar ni abrir tyenda so pena de dos libras de cera para la nuestra arca"[24].

Como se puede ver, la fiesta se celebraba en dos fechas, el 24 se realizaban las vísperas del día grande y el 25 era la jornada en la que la imagen de San Eloy salía en procesión por el claustro, acompañada por los hermanos que portaban velas encendidas en sus manos, acto para el que eran necesarios las andas y diferentes ornatos antes citados. Previamente, tenía lugar una solemne misa con la participación de diácono y subdiácono.

En 1577, dado que muchos cofrades se iban a celebrar la fiesta de San Juan Bautista, se estimó oportuno que para evitar que las vísperas y fiestas de San Eloy no se pudieran hacer con la concurrencia y veneración adecuadas se trasladará la celebración al día de su octava, siempre que por tales motivos no fuera posible realizarla en su jornada habitual[25].

Una parte muy importante de lo estipulado al respecto es el capítulo relativo a las penas que se imponen por el gremio a todo aquel miembro que no acuda o asista en parte a los diferentes actos de estos días. El castigo más oneroso tenía como objetivo que ningún platero abriese su tienda el día de la onomástica de San Eloy, bajo pena de dos libras de cera. También en el capítulo número veintitrés se prohibía la organización de autos o representaciones en esta jornada, dado que estos alteraban y alborotaban a los cofrades en tanto que estaban más preocupados en buscar un buen sitio para verlos que de atender la misa. De modo que sólo se permitía la asistencia de ministriles y música de cantores, a lo que los hermanos debían de contribuir con doce reales. En el capítulo veinticinco de las ordenanzas se disponía asimismo la conmemoración del tránsito de San Eloy. Una celebración que se desarrollaba el primer domingo del mes de diciembre, para la cual la cofradía acudía al monasterio del Carmen donde asistía a misa y rezaba por los hermanos difuntos[26].

24 R. RAMÍREZ DE ARELLANO, *Estudio sobre la historia…* ob. cit., pp. 179-180.
25 M. PÉREZ GRANDE, ob. cit., p. 44.
26 Ibídem, pp. 43-44.

A la hora de tratar la fiesta de San Eloy en el libro de acuerdos siempre se suele emplear la misma fórmula, en la que consta que se ha celebrado la fiesta en el día indicado, en el convento del Carmen, con su misa, sermón y procesión, tal y como tienen establecido en las ordenanzas. En algunas ocasiones se incluyen pequeñas notas al margen, donde se dan diversos datos de interés; por ejemplo, se menciona que el Santísimo estuvo descubierto todo el día, lo que debe entenderse como una exposición continuada del Sacramento.

Los gastos de las fiestas en honor al santo patrón quedaban anotados en las cuentas que anualmente presentaban los mayordomos. Por ejemplo, en 1667 los diferentes estipendios y su cantidad quedaron de la siguiente manera, aunque poco van a variar a lo largo de los años[27]:

> "*mas ciento y ochenta y cinco r. que se dio a la música por su asistencia que balen seis mil y trescientos y noventa m.*
> *mas treinta r. a los ministriles que asistieron a la fiesta que balen mil y veinte m.*
> *a el Combento de sus derechos treinta r. que balen mil y veinte m.*
> *Limosna al predicador cinqta y quatro reales que balen mil y ochocientos y treinta y seis m.*
> *de las yerbas diez y ocho R. balen seiscientos y doce m.*
> *al portero por su asistencia diez y ocho r. balen seiscientos y doce m.*".

Una de las cuestiones más curiosas con respecto al ornato que debe lucir San Eloy en la jornada de su festividad tiene que ver con el número de luces que se le han de poner para su iluminación. En cabildo de 1666 se adoptó una medida extraordinaria para limitar el gasto superfluo que acarreaba el excesivo número de luminarias que se le ponían al santo, una cantidad que la cofradía veía excesiva no sólo por la cantidad de las luces sino por el elevado coste de las mismas, más si cabe cuando, según argumentan, los tiempos estaban muy apretados para tan elevadas expensas. Además, ante tal gasto, los mayordomos rehusaban de su cargo. De modo que se adoptó firmemente el límite de cincuenta luces para el altar, bajo pena de cien ducados a los mayordomos y oficiales que excedieran a dicha imposición, un dinero que iría destinado a obras pías[28]. Para que esta nueva norma tuviera un carácter más efectivo, se acordó presentarla al arzobispo Portocarrero, quien a tenor de las circunstancias la vio apropiada[29].

La fiesta de San Eloy, según lo indicado, marcaba el inicio y el fin del año administrativo del gremio[30]. En la jornada de la víspera se hacía una primera reunión en

27 AMT. Archivo Cofradía de San Eloy, caja 1, legajo 1, f. 63r y v.
28 AMT. Archivo Cofradía de San Eloy, caja 1, legajo 1, f. 55r y v.
29 AMT. Archivo Cofradía de San Eloy, caja 1, legajo 1, ff. 136v a 143r.
30 Esto era general en los gremios de plateros en España. Ver por ejemplo: I. MIGUELÍZ

la que se nombraban a los nuevos mayordomos y oficiales. Unos cargos que serían refrendados para todo el año en el cabildo dispuesto al día siguiente, después de los actos religiosos y del convite preparado por el portero. En la misma asamblea era común que los nuevos miembros jurasen las ordenanzas del gremio. A partir de este día, en las jornadas siguientes se iban a ir sucediendo diversos actos, como era la entrega de cera y bienes por parte de los anteriores mayordomos a los nuevos.

Estos días dedicados al patrón no eran los únicos del año en los que los plateros de la ciudad participaran en acontecimientos religiosos, aunque sí los más relevantes. A las misas por los difuntos de cada año, de los cuales se daban parte en los cabildos del día de San Eloy, hay que añadir una nueva proposición del activo orfebre Antonio Pérez de Montalto, quien la realizó bajo el titulo de *Memoria que despierta*. En ella, valiéndose de las obras de misericordia que deben realizar los católicos, solicitó que al igual que hacen otras cofradías de la ciudad, el gremio de plateros estableciera un día de misa por el alma de todos sus difuntos. Esta idea fue aceptada por todos los miembros de la cofradía, quienes también estimaron oportunas las penas, los gastos de organización y la jornada de recuerdo. Para ella se dispuso el día siguiente a la fiesta de San Eloy. En el mismo convento del Carmen habría jornada de vísperas y misa, para la cual el altar estaría con cuatro cirios y cuatros velas, a las que se suman las que tendrían los asistentes, que estarían encendidas desde el evangelio hasta el responso. El dinero empleado para pagar a los frailes y la cera necesaria saldría de los dos reales de más que cada hermano debería de aportar a los doce que ya ponía para las fiestas en honor a San Eloy. Para que esta disposición se estableciera con carácter obligatorio se convino que se añadiera a las ordenanzas que tienen establecidas bajo el consejo de la gobernación del arzobispo Pascual de Aragón[31]. Todo aquel que no asistiera tendría una pena de un real[32].

> "… *que sirvan de alivio a sus penas y satisfazion deellas, teniendo esta atención e mirando que en las hermandades y cofradías que en esta ciudad que celebran la fiesta de sus Patrones y santos, a otro dia de la fiesta se les haze a los difuntos de dichas hermandades conmemorazion con vigilia y misa. Cosa mui justa y acepta a los ojos de dios nro Srr.* (…) *En esta nra hermandad no tenemos esta festividad de difuntos ni otro ningun sufragio*"[33].

VALCARLOS, "Celebraciones y fiestas de la cofradía de San Eloy de San Sebastián", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2004*. Murcia, 2004, pp. 325-336.

31 AMT. Archivo Cofradía de San Eloy, caja 1, legajo 1, f. 88v y r.

32 Las penas por no asistir o por llegar tarde a los diversos acontecimientos realizados por el fallecimiento de un cofrade a lo largo del año eran de: doce maravedís por no acudir al entierro y la mitad si llegaba después de que el cuerpo fuera sacado en hombros, una acción, la de portarlo a hombros, que de rehusarse llevaba sanción de doce maravedíes; no asistir al funeral de un cofrade ocho maravedíes y cuatro si llegaba después del evangelio; no asistir a las honras fúnebres de los parientes de un cofrade o de su criado otros doce maravedíes y la mitad si éste era cabeza menor; no volver a casa del difundo a rezar o no acompañar a la comitiva fuera de la ciudad era penado con doce maravedíes.

33 AMT. Archivo Cofradía de San Eloy, caja 1, legajo 1, f. 88v.

El Gremio de Plateros de Toledo y su participación en otras celebraciones

La cofradía de San Eloy también llegó a intervenir en otros acontecimientos festivos de índole religiosa, además de los propios. De este modo, en 1669 el prior del convento del Carmen solicitó intervenir en una de las reuniones del gremio para expresar una demanda de asistencia. En aquellos momentos la comunidad carmelita trataba de organizar los festejos para la canonización de San Pedro de Alcántara y Santa María Magdalena de Pazis, religiosa carmelita que sería procesionada por el templo. Sin embargo, no contaban con la ayuda suficiente, lo que motivó que el padre prior, Fr. Juan Romero, demandará la intervención del gremio de plateros para auxilio de la comunidad en el buen hacer de sus fiestas. La respuesta, nuevamente dirigida por Antonio Pérez de Montalto, no se hizo esperar y se dio en el mismo momento. La cofradía de San Eloy, en honor a los estrechos vínculos que le unían con el convento y su comunidad, estaba dispuesta a ayudar en todo lo que se le demandara con el objeto de que la celebración se desarrollara perfectamente:

> "*Por muchas causas estaba la hermandad del S. San eloi obligada a servir y estar mui obedientes a nro. Padre prior y comunidad (…) la primera y principal por mandárnoslo Su Rma. y ser también de parte de la comunidad el festejo el qual e tenemos como cossa nra propia. Lo segundo porque a doscientos y quatena y seis años que esta esta nra. Hermandad en dicho monasterio (…) Lo tercero porque estamos mui reconocidos a los agasajos y buenas obras que todos los años repetidamente recibimos aquí quando celebramos la fiesta de nro. Patrón (…) y asi por estas causas y otras muchas asistiremos a lo que se nos mandare…*"[34].

Al mismo tiempo la cofradía se excusaba por no haber atendido antes las demandas, indicando que si su hubieran percatado no hubiera hecho falta la intervención del prior, dado que ellos mismos se hubieran ofrecido para ayudar.

La hermandad acordó asistir a los cultos religiosos programados para la canonización, participar en la procesión, llevar cera nueva, que si sobrase pasaría a aumentar el caudal de la cera del gremio, y a contribuir con quinientos reales destinados íntegramente a la fiesta de un día que organizaba el convento.

La congregación de plateros de Toledo también participó a lo largo de los años en diferentes acontecimientos organizados por otras instituciones, como el Cabildo de la Catedral Primada o como el Ayuntamiento de la ciudad. En 1616 se concluyeron las obras de la nueva capilla de la Virgen del Sagrario. Este acontecimiento, que duró catorce días, contó con la participación de los reyes, quienes tomaron partida en los numerosos eventos que la ciudad preparó durante estas jornadas festivas en

34 AMT. Archivo Cofradía de San Eloy, caja 1, legajo 1, f. 66r.

la que la imagen era trasladada a su capilla. Tal fue la magnitud de los sucesos que al año siguiente Pedro de Herrera escribió un libro únicamente narrando el desarrollo de las celebraciones[35]. En este compendio se describe cómo fue el monumento efímero que el gremio de plateros instaló en la calle Platería de la ciudad, aunque el relato es un tanto confuso:

> "*Avia otro arco en la Plateria, que por ser en calle estrecha no pudo fundarse sobre colunas: asi recibían quatro cartelones quatro arcos, que hazian otros tantos hazes; en ellos por dentro andaba un cornisamiento ochavado, con sus tres porciones debidas: todo cubierto, y cartelones, y arcos de azul, y blanco listado, obrado de molduras, chapería de plata dentro y fuera* (…) *Las quatro colunas formaban tabernáculo a una figura de San Eloy, de talle entera, estofada y dorada. Cerraba lo interior deste segundo cuerpo un cielo raso, en repartimientos de azul, y plateado* (…) *Toda obra rica, y de maravillosa perspectiva; hizieron los Plateros*"[36].

En 1677 otro gran evento iba a requerir la participación del gremio en la ejecución de un nuevo monumento efímero que adornase las calles de Toledo con motivo de la entrada en la ciudad de la reina doña Margarita de Austria, quien venía a instalarse para su retiro en el Alcázar. El evento puso de manifiesto una importante cuestión sobre el estatus social que los plateros querían ostentar entre los diferentes gremios de la ciudad. En febrero de 1677 en una junta extraordinaria, Vicente Salinas, mayordomo en aquel año, dio cuenta de cómo había sido requerido para una reunión por parte del corregidor. En ella se había tratado el asunto de la participación del gremio en los fastos para el recibimiento de la reina. A los orfebres se les propuso que en la puerta de Bisagra y en el trascurso del camino que va desde este enclave hasta el cementerio de Santiago del Arrabal, pusieran sus ornamentos y decorasen con todo el aparato oportuno para embellecer la ciudad y agradar a la reina. A lo que el gremio respondió:

> "*Sr. Corregidor el Arte de la Plateria es y assido el que en todas las ocasiones que se han ofrecido en serbizio de su Rei han acudido y festejado según y como se les a enconmendado y sus fuerzas an alcanzado en qualquiera parte que an tenido la ocassion de mostrar su afecto = Y en esta ciudad a todo lo que su Sa. Illma. les a mandado en qualquier festejo Y justamente a sido faborezido de los SS. Reies nros. Señores, Antezesores*

35 L. MORENO NIETO, *La reina de Toledo. Historia de la Virgen del Sagrario*. Toledo, 1995, pp. 152-159.

36 P. de HERRERA, *Descripción, fiestas, certamen poético de Nuestra Señora del Sagrario de Toledo*. Madrid, 1617. Fondo antiguo Universidad de Sevilla. Signatura A 111/024(1).

con muchos privilegios y ecepciones y asi mismo ocupándose sus Magestades en su ejerzicio por ser asi por su Arte y por su ejerzicio de Matheria el mas ilustre y de primera clase de todos los artes que asisten y ejercen, en cualquiera ciudad, villa o lugar, siendo esentos de todo pecho y alcabalas por los señores Reyes como consta de las cedulas Reales que tenemos en nro archivo con q nos asisten razones por donde se puede hacer y atender qualquiera agasajo por los Señores Comisarios de la ciudad a el artede la Plateria = Si en los que oi la ejerzen parece que son menos decorosos por sus personas y sujetos no como el arte lo requiere, no es causa bastante para mirarle con desprezio que en todas las Comunidades lo dan los tiempos y no se mira a los bassos sino a el licor que en ellos se enzierra = Un barro o vidrio q es de corto valor que encierra en si licor preziosso todos ponen el cuidado en poner sus manos para que no quiebre no por el basso o vidrio sino por lo que en el ai = Siendo pues esto assi y no escusandonos al festejo y costo estando prontos a el suplicamos a Vsa. Que esto lo mire con cariño y estimazion y no ha de parecer bien que vamos fuera de la ciudad (Por otras muchas caussas que se nos ofrezen) a poner nro recibimiento, cuando a otros gremios se les a repartido dentro de la ciudad en donde mas tocaba a nuestro arte que a su oficio si al Repartir de los puestos ubo de algun genero de Omission no permita Vsa que passemos por la censura del bulgo que dira lo que en mi sentir tocara en nro descredito y mas quando la Señora q viene esta enseñada aber en festejos a el arte de la palteria en diferente puesto y no a la puerta de la ciudad quassi enzima de muladores = y por otra parte senos sigue otro inconveniente y enbarazo que es el bajar a tan dilatado sitio de nuestras cassas las alajas de plata que al menos accidente puede faltar alguna por ser el sitio tan ocassionado a ello como una puerta de la ciudad. y sobre todo no es el sitio dezente ni decoroso para un arte tan Ilustre ejercicio de señores Reis y monarcas Y que oi actualmente lo ejerze su alteza el Serenissimo Sr don Juan de Austria q dios nro Sr. es nro parezer que pues es de tal inteligencia de Prinzipes y monarcas y contiguio a sus mismas personas que se nos señale el sitio junto a sus casa y palazio o en el sitio q en la ciudad tiene nro Arte en su ejercicio q nos pareze q a Vsa le parezera son sitios mas decorosos y convenientes donde prometemos asistir con todo zelo y voluntad con forme a nuestras fuerzas alcanzaren = Y porque Vsa no le parezca nuestra respuesta aspera ni que pedimos sitio q al arte no se debe = Abel Sele el artífice de plata le

mando dios hiziese y fabricase el arca de el testamento dándole privilegios de ciencias para q fabricase una casa un palazio una alcazar en donde se enzerrasen tanta maquina de Magestad y misterios como en ella se enzerraron y después de echa tal fabrica se le dio a este artífize en el templo y en todos los actos públicos lugar inmediato a el de los sacerdotes prezedienco a todos los demas artifizes y poniéndole en el puesto de mayor estimazion con que no aze novedad que a este arte se le mire con el decoro q a los antecesores se les honró…”[37].

Con esta argumentación, el gremio de plateros quería destacar su menester por encima del de otros oficios, con la intención de recuperar un lugar digno en el centro de la ciudad que por historia le correspondía. Para ello empleó dos argumentos, la defensa que de este noble arte ha hecho la realeza que incluso lo ha llegado a practicar, y el problema que plantea el traslado de las piezas de plata a las afueras de la ciudad. Por si los razonamientos no fueran aún suficientes, se permiten mencionar que dicho arte fue auspiciado por Dios, otorgándole privilegios y una posición reconocida dentro del templo. Finalmente, el problema se resolvió y el gremio de plateros instaló su arco en el centro de la ciudad.

El arco se ubicó en la pequeña plaza del Solarejo. Al parecer, como se recoge de las descripciones, tenía cuarenta pies de alto y veinte de ancho, tanto como el espacio le permitía. Sobre cuatro pilastras, que a razón del narrador parecían de plata maciza[38], cargaba el arco. Entre toda su decoración destacaba el ángel con corona imperial sobre sus manos que remataba la obra y la figura del Rey a caballo, situada en el centro del monumento[39].

Nuevamente, en 1691, se demanda al gremio de plateros su participación en los festejos públicos en honor a la canonización de San Juan de Dios. Esta petición la iba a cursar Fr. José Ramírez de Arellano, prior del convento y hospital de la orden de San Juan de Dios, quien solicita al gremio que adornase con su arte la ciudad para septiembre, fecha de la celebración. Tras la deliberación oportuna se aceptó el envite y se iniciaron los trámites para la elaboración de un nuevo monumento efímero[40]. Juan Cabanillas dejó en el libro de acuerdos la descripción del altar que montaron en la calle Platería:

“*Executose el altar o recibimiento en 26 de semtiembre de 1691 que fue una de las buenas ideas que sean echo en esta ciu-*

37 AMT. Archivo Cofradía de San Eloy, caja 1, legajo 1, ff. 90v y 91r.

38 Se desconoce la persona que redacto la entrada de la reina, aunque él mismo se denomina como un forastero por naturaleza y por inclinación toledano.

39 *Relación del Recibimiento que la Imperial Ciudad de Toledo hizo a la Catholica Magestad de la Reyna N.S. Doña Mariana de Austria y de las fiestas con que celebró su venida*. Impr. Agustín Salas Zaco. Toledo, 1667, ff. 27v y 28r.

40 AMT. Archivo Cofradía de San Eloy, caja 1, legajo 1, ff. 159v y 160r.

dad que fue una media naranja ochavada con muy ricas piezas de plata de lo mexor que se abian visto y enzima de dichas gradas muy ricas piezas deplata y por remate el sr San Eloy que se subio del carmen con muy gran procesion acompañado de la muy relixiosa orden de ntra del carmen y asi se volvió a baxar y encima de la ma naranxa a las cuatro esquinas las cuatro virtudes muy ricamente aderezadas y al mesmo tiempo que pasaba la procesion se pusieron con todos los sr. Plateros con un estandarte y belas encendidas en forma de regimiento y este gasto se compuso entre todos repartido…"[41].

No serían estos los únicos monumentos que harían los miembros de la hermandad de San Eloy. En el siglo XVIII también dispusieron diferentes arcos para la proclamación de Carlos IV y en el XIX para el recibimiento del general inglés que entró en Toledo tras la salida de las tropas francesas. Sus obras efímeras destacaban por el sumo gusto de sus composiciones, en las que no descuidaba detalle, al tiempo que no se escatimaban en gastos. Aunque lo cierto es que el declive del gremio a partir de la centuria del Setecientos afectó a la magnificencia de los arcos erigidos posteriormente. Prueba de esta caída es su ausencia en otros acontecimientos, en los que sólo colaboró aportando cierta cantidad de dinero al Ayuntamiento, sin mayor implicación[42].

41 AMT. Archivo Cofradía de San Eloy, caja 1, legajo 1, ff. 160v y 161r.

42 R. RAMÍREZ DE ARELLANO, *Estudio sobre la historia…* ob. cit., p. 155.

De devociones, donaciones y lealtades: platería religiosa en Los Libros de Pasos entre 1621- 1640*

CARMEN HEREDIA MORENO
JUANA HIDALGO OGÁYAR
Universidad de Alcalá

Los Libros de Pasos que se conservan en el Archivo Histórico Nacional de Madrid y en el General de Simancas contienen numerosos datos sobre miembros de la nobleza, funcionarios de la administración y personajes del alto clero que se desplazaban por los reinos de España o por las cortes europeas en cumplimiento de sus misiones diplomáticas al servicio de sus respectivos monarcas o para cubrir puestos de responsabilidad en la milicia o en la Iglesia. También proporcionan sustanciosas noticias para la Historia del Arte que, de momento, han sido poco exploradas por los investigadores.

El primero que llamó la atención sobre este tipo de documentos y sobre su importancia para el conocimiento del arte de la época fue Morán Turina que en el año 1994 realizó un estudio sobre las importaciones y exportaciones de pintura en el siglo XVII a partir de estas fuentes[1]. Un par de años después, Alvar Ezquerra se centró en la figura de Felipe II y analizó de forma global los intercambios culturales entre Castilla y los Países Bajos durante el reinado del Rey Prudente[2].

* Este trabajo forma parte del Proyecto de Investigación HAR2012-39016-C04-02 subvencionado por la Secretaría de Estado, Desarrollo e Innovación. Dirección General de Investigación y Gestión del Plan Nacional de I+D+I.

1 M. MORÁN TURINA, "Importaciones y exportaciones de pintura en el siglo XVII a través de los libros de pasos", en *Madrid en el contexto de lo hispánico desde la época de los Descubrimientos.* Madrid, Universidad Complutense, 1994, vol. I, pp. 543-561.

2 A. ALVAR EZQUERRA, "Los intercambios culturales entre los Países Bajos y Castilla en tiempos de Felipe II: un muestreo de las "Cédulas de Paso"". *Indagación. Revista de Historia y Arte* nº

En la misma línea y en fechas más próximas García García ha vuelto a indagar en estas mismas fuentes para mostrarnos un panorama sobre la problemática de los regalos diplomáticos y de los bienes suntuarios en la corte española durante los reinados de Felipe II a Felipe IV inclusive[3]. En este interesante trabajo, se analiza la mecánica de los registros de paso, se divide su contenido en diferentes apartados temáticos que incluyen desde la montería hasta las caballerizas, pasando por los regalos de corte o los religiosos, y se efectúa una síntesis de su significado a partir de una apretadísima selección entre los ejemplos de mayor envergadura. En suma, a partir de la corte española y de los puertos de Castilla se nos ofrece una muestra de los viajes y del intercambio de regalos en Europa durante buena parte de la época de los Austrias.

No obstante, como el citado historiador recoge, hay que tener en cuenta que la relación pormenorizada y el valor de los ajuares que se declaraban de forma explícita es tan solo una pequeña parte de los bienes artísticos que circulaban por las aduanas, porque con frecuencia la cédula real puntualizaba que se permitiera el paso a los viajeros "sin abrir, catar o escudriñar" el contenido de sus equipajes. Por este motivo, no hemos logrado localizar a través de la documentación algunas donaciones importantes que los virreyes de Nápoles hicieron a instituciones que estaban bajo su patrocinio. Es el caso de la custodia que el duque de Alba (1622-1629) mandó al convento de Alba de Tormes o el de los regalos que el duque de Monterrey (1633-1637) remitió al monasterio de agustinas de Salamanca[4]. Por otra parte, los Libros de Pasos suman varios miles de cédulas y otras tantas noticias cuya cantidad y variedad sobrepasan los límites de los artículos anteriores. Es preciso, por tanto, efectuar un análisis pormenorizado de cada uno de los múltiples aspectos posibles si queremos llegar a conocer en profundidad el por qué de estos bienes suntuarios y el papel que jugaban en el modo de vida, las costumbres y el gusto de buena parte de la sociedad europea.

Alvar definió las cédulas de paso como "licencias de importación o exportación sin gravámenes y dadas por el rey a los aduaneros de sus puertos secos o de los de mar en los que debería constar para qué objetos se concedía cédula"[5]. Pero, como ya observó García García, quedan al margen de estos Libros lo referente al intercambio de obras artísticas y suntuarias con América. En efecto, para todo lo que concierne a los viajes y al tráfico mercantil en la Carrera de Indias hay que acudir a los Libros de Registros de las flotas de ida y venida a los virreinatos del Nuevo Mundo que se guardan en el Archivo General de Indias de Sevilla. Éstos y otros muchos documentos nos informan sobre la categoría de los pasajeros y sobre el contenido de sus equipajes, así como sobre los variados intercambios artísticos y suntuarios que tenían lugar entre ambas orillas del Atlántico[6]. Además, las cédulas de paso se

2 (1996), pp. 92-109.

3 B.J. GARCÍA GARCÍA, "Regalos diplomáticos y bienes suntuarios en la corte española (1580-1665)", en E. GARCÍA SANTO-TOMÁS (ed.), *Materia crítica. Formas de ocio y de consumo en la cultura áurea.* Pamplona, Biblioteca Áurea Hispánica, 58, 2009, pp. 213-251.

4 Citados por J. M. CRUZ VALDOVINOS, *Platería europea en España (1300-1700)*. Madrid, 1997, p. 24.

5 A. ALVAR EZQUERRA, ob. cit., p. 93.

6 Como muestra de estas interrelaciones pueden consultarse C. HEREDIA MORENO, "Plata labrada en las flotas de Nueva España (1630-1639), en J. PANIAGUA PÉREZ, N. SALAZAR SIMA-

circunscriben al ámbito de la gracia real, es decir a la "estancia de personajes ilustres, a los intercambios entre las casas reinantes y a las concesiones de privilegios relacionados con la saca (salida) de bienes prohibidos o fuertemente gravados con derechos de exportación"[7].

Con este panorama, nuestro objetivo consiste ahora en analizar con detalle las cédulas de paso que contienen regalos, donaciones o ajuares religiosos para la Iglesia Católica que incluyen plata labrada o, al menos, ornamentos bordados de plata y oro o cuajados de joyas. De esta manera podremos profundizar en el grado de devoción y de lealtad a las instituciones eclesiásticas de una parte importante de la sociedad contemporánea. Los límites que hemos establecido para este estudio vienen dados por las fechas extremas de los Libros de la época de Felipe IV que se guardan en el Archivo Histórico Nacional de Madrid: el 1621, año que coincide con la llegada del monarca al poder tras la repentina muerte de Felipe III, y 1640 en que los complejos acontecimientos políticos de la sublevación de Cataluña y la independencia de Portugal marcan un momento crucial en su reinado.

A lo largo de estas dos décadas hemos conseguido localizar alrededor de 70 cédulas de paso que detallan el contenido de los equipajes y se ajustan a nuestro propósito. Los destinos últimos de las correspondientes donaciones suelen ser los espacios de devoción de la propia corte madrileña, es decir la capilla real o los oratorios privados de los monarcas, pero también un elevado número de monasterios e iglesias españolas, vinculados o no a la realeza, algunos centros religiosos y ciertas imágenes de particular devoción como la Virgen del Pilar o la de Montserrat, sin olvidar varias instituciones eclesiásticas internacionales dispersas por Flandes, Francia, Italia, la India o los Santos Lugares de Jerusalén. Además, hemos recogido interesantes ejemplos de personajes que viajaban con todo el ajuar de sus oratorios privados y los casos no menos interesantes de los obispos, arzobispos o miembros del alto clero que regresaban a sus sedes o que se desplazaban a sus destinos para tomar posesión de sus respectivos cargos y llevaban consigo el ajuar litúrgico en plata labrada, ornamentos y joyas indispensable para el desarrollo decoroso de la liturgia católica, de acuerdo con los preceptos emanados del Concilio de Trento.

El propio rey Felipe IV se involucró personalmente en estas prácticas piadosas en más de una ocasión y se convirtió en protagonista de estas donaciones materializando su título de "sacra católica real Majestad" bajo diversos aspectos. Su lealtad a la Iglesia de la Contrarreforma se manifestó a lo largo de todo su reinado, aunque sus aportaciones materiales se tradujeron casi siempre en ornamentos y textiles litúrgicos o en dinero en metálico. Por ejemplo, al poco tiempo de su llegada al poder, en 3 de noviembre de 1622 envió a Roma 12.000 ducados en moneda de oro y plata para acabar de pagar los gastos de la canonización de San Isidro que tuvo lugar en 3 de marzo de este año por Gregorio XV[8]. Al tratarse de un santo madrileño, el

---

RRO y M. GÁMEZ (coords.), *El sueño de El Dorado. Estudios sobre la plata iberoamericana. Siglos XVI-XIX.* Universidad de León (España) e Instituto Nacional de Antropología e Historia (México), 2012, pp. 219-234 y C. HEREDIA MORENO, "Bienes suntuarios y artísticos para Nueva España en los comienzos del reinado de Felipe IV", en prensa.

7 B.J. GARCÍA GARCÍA, ob. cit., pp. 216- 217.

8 Archivo Histórico Nacional de Madrid (en adelante AHN). Consejos, Cámara de Castilla,

monarca se vería impulsado a hacerse cargo de esta crecida suma para atender las expectativas de sus súbditos en la villa y corte y para continuar una de las tradicionales y más cercanas líneas de devoción que la familia real había mantenido a lo largo de los siglos.

En cumplimiento también de sus deberes para con la Iglesia española, en 1638 remitió a Galicia 4 cajas grandes con casullas, bolsas de corporales, hijuelas, palias y sábanas de altar para repartir entre las iglesias pobres del reino[9]. Esta preocupación por dotar a las instituciones religiosas más necesitadas del ajuar necesario para el culto fue una constante del soberano que ya en el año 1621 había realizado suntuosas donaciones a las iglesias de Honduras con el mismo propósito[10].

Otra de las líneas de atención del monarca estuvo dirigida hacia el monasterio de la Encarnación de Madrid, el conocido convento de monjas agustinas recoletas que había fundado su madre, la reina Margarita de Austria, en 1611 y que había construido entre 1611-1616 el fraile tracista Fray Alberto de la Madre de Dios en las cercanías del alcázar. El prematuro fallecimiento de la fundadora dejó en manos de su hijo la culminación de esta empresa que estaba todavía falta de parte de su ajuar. Para completarlo, el soberano mandó confeccionar en Italia diversas colgaduras que llegaron a la Península en 14 de mayo de 1623 y en 4 de octubre de 1627. La primera partida arribó al puerto de Cartagena en las galeras del duque de Tursis[11]. De la segunda se indica de forma expresa en la cédula de paso que se trata de

> "*una colgadura de terciopelo y damasco negro, dorado y plateado que se ha hecho en Italia por nuestro mandado para las onras y aniversarios que se celebran en el dicho convento*"[12].

No es inverosímil que este segundo envío estuviera dedicado a la memoria de sus padres. Por lo tanto, más allá de las motivaciones religiosas del monarca, la donación respondía en este caso a un sentimiento afectivo y de lealtad familiar a sus antepasados directos. El recuerdo a su madre se repite en una tercera donación al convento procedente de la China o de las islas Filipinas que parece ser la más variada e importante:

> "*Yo he resuelto que la nao de la India Oriental que arribó al puerto de Málaga descargue allí las mercadurias que trae* (…) *y porque en ella viene cantidad de hacienda para el convento de la Encarnación, fundación de la Serenísima reina doña Margarita* (…)"[13].

Libro de Paso 635, f. 21v.

9 AHN. Consejos, Cámara de Castilla, Libro de Paso 636, f. 458v.

10 Esta partida se registró en Cádiz en el navío San Francisco de la flota de Nueva España del año 1621 e incluía el retablo mayor para la catedral de Honduras. Está recogido en C. HEREDIA MORENO, "Bienes suntuarios y artísticos para Nueva España…" ob. cit., en prensa.

11 AHN. Consejos, Cámara de Castilla, Libro de Paso 635, ff. 50-51.

12 AHN. Consejos, Cámara de Castilla, Libro de Paso 636, f. 438v.

13 AHN. Consejos, Cámara de Castilla, Libro de Paso 636, f. 432. El subrayado es nuestro.

Suponemos que este importante cargamento que llegó a las costas andaluzas a fines de febrero de1638 incluiría biombos, loza, cajas y diversas piezas de plata labrada de tipología religiosa, como era habitual en los legados de esta procedencia. Por otra parte, sobre el interés suscitado por esta fundación real, recordemos, por último, que incluso los diezmos de la iglesia mexicana se entregaron en alguna ocasión para el servicio de esta institución religiosa. Fue el caso de un lote de plata labrada compuesto por 16 piezas, de valor de 12.234 pesos, que se registró en la nao San Esteban, almiranta de la flota de Nueva España del año 1634[14].

Tampoco se olvidó el rey de sus familiares residentes en Europa, según se deduce de la partida que envió al archiduque Carlos, casado con su tía Isabel Clara Eugenia: "*un aderezo de altar de plata dorada con sus casullas*", además de 850 marcos de plata blanca y dorada para su servicio. El pretexto fue en esta ocasión el viaje que el archiduque se disponía a efectuar a la corte española en octubre de 1624[15]. Como contrapartida o por su devoción personal, cuando regresó a Alemania al año siguiente, Carlos entregó a su caballero mayor el barón Ruberto de Herdel un suntuoso collar de oro de su propiedad para regalarlo a Nuestra Señora de Montserrat. Esta joya tenía cincuenta rosas de diamantes, la mitad de ellas con nueve diamantes y la otra mitad con cinco, y estaba valorada en 69.550 marcos[16]. Por último, Felipe IV atendió al ornato de la capilla real del alcázar de Madrid a donde posiblemente iría destinado el rico conjunto de piezas compuesto por un juego de cruz y seis candeleros de puzol verde guarnecido de bronce, varios cálices de plata, una casulla y otros ornamentos que el duque de Alba mandó desde Nápoles a la corte en el año 1625[17].

También Isabel de Borbón, la primera esposa de Felipe IV, tomó parte activa en este tipo de donaciones, aunque sus preferencias eran diferentes a las de su marido. Por ejemplo, la preocupación de la reina por los Santos Lugares se materializó en algunos ornamentos y telas de plata que mandó para el "santo convento de Nazaret" en el año 1624[18]. Por otra parte, su devoción y su lealtad hacia su país de origen la impulsarían a donar unas reliquias de Santa Teresa engarzadas en oro al monasterio de carmelitas de París. De su envío se hizo cargo la condesa de Rogepot, mujer del embajador del rey de Francia, en septiembre de 1625[19]. La piedad de la soberana se dirigió también hacia algunas imágenes religiosas que gozaban de gran fervor en España. Por ello, en agosto de este mismo año había ordenado al capellán real don Vicente Ferrer Esteban que se desplazase a las santas casas de Montserrat y Puig para hacer una novena. Lo acompañaba la dama de la reina, doña Ana María Manrique de Lara, que llevaba de su parte para la Virgen de Montserrat ricas vestiduras, 9 doblones en oro y 400 sencillos de limosna[20]. Donación real parece también una

14 C. HEREDIA MORENO, "Plata labrada en las flotas de Nueva España…" ob. cit. p. 229.

15 AHN. Consejos, Cámara de Castilla, Libro de Paso 635, f. 167.

16 AHN. Consejos, Cámara de Castilla, Libro de Paso 635, f. 194.

17 AHN. Consejos, Cámara de Castilla, Libro de Paso 635, f. 267.

18 AHN. Consejos, Cámara de Castilla, Libro de Paso 635, ff. 161v-162r.

19 AHN. Consejos, Cámara de Castilla, Libro de Paso 635, f. 259v.

20 AHN. Consejos, Cámara de Castilla, Libro de Paso 635, f. 251r. Los textiles incluían "*una ropa y basquiña de espolino de oro y plata con guarnicion bordada y un jubón tali leonado coaxado de*

suntuosa corona de oro y esmeraldas que llegó del Perú en el 1627 para esta imagen[21]. Este mismo año, el propio Monasterio de Montserrat compraría unos blandones de plata que pesaron 7.000 reales, de los bienes que quedaron del príncipe Filiberto, el primo del rey, como parte de pago de una deuda de mayor cuantía que había dejado pendiente el finado[22].

Otros miembros femeninos de la Casa de Augsburgo se involucraron personalmente en donaciones a la Iglesia. Entre los establecimientos favorecidos por su munificencia figura el monasterio de las Descalzas Reales de Madrid. Aparte de las motivaciones religiosas personales de los donantes, muy arraigadas en la Europa de la Contrarreforma, creemos que muchas de estas dádivas estarían impulsadas también por fuertes lazos afectivos y por lealtades familiares. No olvidemos, que el monasterio había sido fundado en 1559 por Ana de Austria, viuda del príncipe don Juan Manuel de Portugal y madre del rey don Sebastián. Más tarde, el convento acogió en 1580 a María de Austria, viuda del emperador Maximiliano, y a su hija Margarita. Ambas infantas, Ana y María, eran hermanas de Felipe II y, por tanto, tías abuelas de Felipe IV. Con tales antecedentes, no es extraño que las donaciones se realizasen en prueba de recuerdo y lealtad, para honrar la memoria de sus ilustres antepasados.

Fue el caso por ejemplo de la infanta Isabel Clara Eugenia, hija preferida de Felipe II y tía de Felipe IV, si bien sus regalos al monasterio se centraron, como es sabido, en la valiosa colección de tapices confeccionados en los prestigiosos talleres de Bruselas a partir de los cartones de Pedro Pablo Rubens. La mitad de ellos se expone todavía en un salón del cenobio madrileño[23]. Relacionados con estas obras se documentan dos envíos en el año 1633. El primero de ellos, dirigido a la señora infanta doña Margarita en 10 de abril, incluye tres tapices pequeños de 93 anas, "*de la tapicería que su alteza ha dado al convento real de las Descalzas*"[24]. El segundo, fechado en 29 de octubre, contiene otro tapiz de la misma serie además de varios ornamentos y paños litúrgicos[25]. No obstante, entre otros muchos ornamentos y textiles que la infanta Isabel encargó para las Descalzas y que llegaron a la Península tras su fallecimiento, figuraban también 6 brazos de bronce para candeleros destinados a la capilla funeraria de la emperatriz María. Esta última cédula supone otro ejemplo explícito de mantenimiento de vínculos y de lealtades familiares a través del recuerdo a la memoria de los antepasados[26]. Como contrapartida, la infanta

---

bordaduras, y una ropa, basquiña y jubón de tela de plata con flores negras y plata guarnecidos de pasamanos negros de plata".

21 AHN. Consejos, Cámara de Castilla, Libro de Paso 635, f. 372.

22 AHN. Consejos, Cámara de Castilla, Libro de Paso 635, f. 434r.

23 M.T. RUIZ ALCÓN, *Monasterio de las Descalzas Reales.* Madrid, 1987, pp. 56-57.

24 AHN. Consejos, Cámara de Castilla, Libro de Paso 636, f. 265r. La infanta Isabel aprovechó la ocasión para enviar otros varios regalos al convento de carmelitas de Salamanca: manteles de altar, holanda para doce corporales, tres casullas bordadas de oro y perlas, tres frontales y un par de láminas de devoción, entre otras cosas.

25 AHN. Consejos, Cámara de Castilla, Libro de Paso 636, f. 286v.

26 AHN. Consejos, Cámara de Castilla, Libro de Paso 636, f. 320r. La infanta Isabel Clara Eugenia falleció el 1 de diciembre de 1633. Entre los bienes suntuarios y artísticos de su testamentaría y la de su sucesor el Cardenal Infante, que heredó Felipe IV y que le remitió don Francisco de Melo,

Margarita había remitido a Isabel Clara Eugenia un nutrido lote de variadas "*cosas de oratorio*" en 25 de mayo de 1632[27]. En cambio, las 30 alfombras pequeñas y las 22 piezas de damasco que Margarita ordenó traer de la India las destinó a limosnas para otros monasterios españoles[28].

En cuanto a la realeza europea, desde París llegó en 1627 una caja con una lámpara de plata y una casulla para Nuestra Señora de la Estrella de Toledo, y un vestido para la Virgen del Buen Suceso de Madrid[29]. Estos enseres los enviaba la cristianísima reina Ana de Francia. La soberana había nacido en Valladolid en 1601 y contrajo matrimonio con Luis XIII en 1615 al tiempo que su hermano, el futuro Felipe IV, se desposaba con Isabel de Borbón. La devoción a estas imágenes estaría motivada por sus orígenes y por el recuerdo de su feliz infancia en la corte española.

Por lo que concierne a la nobleza, un caso significativo fue el de doña Catalina de la Cerda, condesa de Lemos, que en 1624 envió a Nápoles a su confesor Miguel Negrón, de la Compañía de Jesús, a fundar un convento para la nación española. Para el servicio del culto le entregó un par de cálices, vinajeras y candeleros, una salva y un crucifijo, con un peso total de 45 marcos de plata, más un relicario de ébano con algunas piezas de plata[30]. Por su parte, el marqués de Leganés mandó desde Italia en el año 1627 una corona de plata dorada y cristal para Nuestra Señora de los Remedios[31]. Un destino menos preciso tuvo el legado que el marqués de Camarasa remitió en 1635 "*a Aragón para servicio del culto divino*": un interesante conjunto de plata labrada compuesto por una custodia de 10 marcos y 7 onzas de peso, un incensario con su manípulo y cuatro cadenas que pesó 4 marcos y 6 onzas y una naveta cercada por un remate en la proa que alcanzó 2 marcos, 4 onzas y ochava y media[32].

En cuanto a los eclesiásticos, con frecuencia fueron los propios miembros del clero secular y regular los que se encargaban de abastecer, incrementar o sustituir el ajuar litúrgico de sus respectivas instituciones. En 1630, por ejemplo, llegó a Castilla un importante conjunto de bronce procedente de Lisboa que los capellanes de la colegiata de la villa de Pastrana (Guadalajara) habían encargado para su iglesia colegial. A saber, doce blandones y otros tantos candeleros, tres cruces, un acetre, un hisopo, dos atriles, cuatro incensarios, ocho cetros, salvas y vinajeras, apuntador, paletilla, tijeras, portapaz y barandilla de ébano y bronce dorado[33].

marqués de Torrelaguna, once años más tarde se recogen algunos relicarios guarnecidos de plata y otros varios de coral. La relación completa del inventario la publicó B.J. GARCÍA GARCÍA, "El legado de arte y objetos suntuarios de las testamentarías de Isabel Clara Eugenia y el Cardenal Infante (1634-1645)", en J.L. COLOMER (ed.), *Arte y Diplomacia de la Monarquía Hispánica en el siglo XVII*. Madrid, 2003, pp. 134-159.

27 AHN. Consejos, Cámara de Castilla, Libro de Paso 636, f. 223r.

28 AHN. Consejos, Cámara de Castilla, Libro de Paso 635, f. 318r.

29 AHN. Consejos, Cámara de Castilla, Libro de Paso 635, f. 397r.

30 AHN. Consejos, Cámara de Castilla, Libro de Paso 635, f. 159r.

31 AHN. Consejos, Cámara de Castilla, Libro de Paso 635, f. 475.

32 AHN. Consejos, Cámara de Castilla, Libro de Paso 635, f. 389v.

33 AHN. Consejos, Cámara de Castilla, Libro de Paso 636, f. 121r.

Por lo que concierne a las órdenes religiosas, un personaje destacado por sus obsequios a título personal fue fray Juan de Landa, un monje trinitario que había tomado el hábito en el convento de la Santísima Trinidad de Puente la Reina (Navarra). Sus lazos piadosos y afectivos con este monasterio se mantuvieron tras su traslado a la Corte. Desde allí envió cuantiosas piezas de plata para el servicio del culto de la institución navarra en cuatro ocasiones diferentes, entre los años 1622 y 1634. De esta manera, en las sucesivas mandas se contabilizan un juego de cruz y dos candeleros que pesaron 14 marcos; una custodia dorada con su viril, un atril, un portapaz, un copón para la comunión, una letra para agua bendita y una palmatoria, de peso de 43 marcos y 6 onzas; un par de lámparas de alrededor de 23 marcos; y una corona de 4 marcos para la Virgen de los Remedios[34]. Es decir, en el transcurso de estos doce años, el fraile trinitario donó al monasterio navarro una docena de piezas de plata labrada con un peso total de casi 85 marcos, equivalentes a unos 20 kilos. Ninguna de ellas ha llegado a nuestros días y apenas quedan noticias de este antiguo convento erigido en el siglo XIII que contaba con dependencias destinadas a la atención de los peregrinos, igual que el de las comendadoras de Sancti Spiritus de la misma localidad. Ambos han desaparecido[35].

Los miembros de otros conventos navarros de nueva creación acudieron a la Corte para abastecerse de los necesarios enseres de plata para el culto. Por ejemplo, en el año 1633 los dominicos encargaron en Madrid un aderezo de cruz y seis candeleros de plata que pesaron 2015 reales por valor de 68510 maravedís para el convento femenino de Santo Domingo de Tudela[36]. El monasterio lo había fundado en 1622 doña Estefanía de Huidobro, viuda del secretario de Su Majestad Antonio Orlándiz, aunque las obras de la iglesia no dieron comienzo hasta el año 1635[37].

En el 1634 la priora de las agustinas recoletas de la villa de Aybar ordenaba confeccionar en Madrid un conjunto de plata para servicio del culto divino que pesó un total de 151 marcos, es decir, casi 38 kilos[38]. En esta ocasión, el lote iba destinado al convento de recoletas agustinas recién fundado en Pamplona gracias al patrocinio de Juan de Ciriza. La fábrica se había iniciado en 1624 según el diseño y trazas dados por Juan Gómez de Mora, arquitecto y trazador de las obras reales y maestro mayor de la villa de Madrid[39]. Por lo tanto, la cédula debe referirse a su primitivo ajuar litúrgico que estaría compuesto por las piezas fundamentales imprescindibles para la liturgia. De hecho, la institución navarra todavía conserva una serie de obras de plata del siglo XVII de factura madrileña, varias de ellas con marcas de Zabalza[40].

34 AHN. Consejos, Cámara de Castilla, Libro de Paso 635, s/f y f. 307v, y Libro de Paso 636, ff. 235v y 312v.

35 M.C. GARCÍA GAÍNZA y otros. *Catálogo Monumental de Navarra V**. Merindad de Pamplona.* Pamplona, 1996, p. 502.

36 AHN. Consejos, Cámara de Castilla, Libro de Paso 636, f. 292v.

37 M.C. GARCÍA GAÍNZA y otros, *Catálogo Monumental de Navarra I. Merindad de Tudela.* Pamplona, 1980, pp. 332-333.

38 AHN. Consejos, Cámara de Castilla, Libro de Paso 636, f. 272r.

39 M.C. GARCÍA GAÍNZA y otros, *Catálogo Monumental de Navarra V***. Merindad de Pamplona.* Pamplona, 1997, pp. 309-310.

40 A. BARUQUE MANSO y J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Diego de Zabalza platero del duque de Lerma y de la reina Isabel de Borbón". *Príncipe de Viana* (1975), pp. 611-631.

Recordemos que el artífice Diego de Zabalza se había avecindado en la Corte y llegó a ser platero del duque de Lerma y de la reina Isabel de Borbón, pero su origen navarro pudo propiciar su participación en esta empresa. También existe en el monasterio una corona con marcas de Madrid y del artífice Francisco Gallo, activo a partir de 1630[41]. No obstante, la cédula de paso no da ninguna pista sobre la tipología de las obras por lo que resulta difícil identificarlas con algunas de las conservadas[42].

Otras órdenes monásticas e instituciones religiosas se beneficiaron de regalos de los devotos o de sus propios miembros. En el año 1634 fray Alonso Ruiz de Miranda, procurador general de la orden de La Merced, mandó al monasterio de Barcelona una lámpara de plata que le habían dado de limosna para la capilla de San Ramón Nonato[43]. También el jesuita Baltasar Mas ofreció un juego de cáliz con su patena y vinajeras así como unos ornamentos -casulla, alba, estola y amito- para al clero de la Compañía de Jesús de la ciudad de Zaragoza[44]. Por su parte, el prior de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza envió "*para la capilla de aquella santa imagen*" una lámpara de plata de 13 marcos, 6 onzas y 4 ochavas de peso[45].

Se supone que la mayoría de las piezas eran de factura madrileña, pero en algunas ocasiones los documentos demuestran su origen europeo. Por ejemplo, en 1632 el franciscano Diego de San Luis regresó a la Península procedente de Roma y Nápoles y trajo consigo un importante conjunto de enseres litúrgicos y de devoción para una capilla del convento de Aguilera. Esta donación incluía 3 cuadros de pintura de Santa Ana, San Luis obispo y San Diego, "*agnus guarnecidos y por guarnecer*", relicarios, medallas, reliquias y láminas, además de una imagen de piedra, una pintura de Nuestra Señora y estampas de diversos santos[46]. De Roma procedía también una urna de cristal para el Santísimo Sacramento con los remates de plata dorada y las armas de Portugal, de valor de 400 ducados, que recibió Juan Bautista Paloto, colector de Su Santidad en dicho reino, en el año 1627[47].

Incluso algunos miembros de órdenes militares y personajes de la administración realizaron importantes aportaciones para el culto de sus imágenes favoritas o para sus capillas privadas. Por ejemplo, el 11 de marzo de 1636 don Juan Bertrán de Beaumont y Navarra, caballero de la orden de Calatrava, mandó dos faroles de plata para lámparas de una capilla de su propiedad en la ciudad de Calatayud y un perfumador para encima del altar, con un peso total de 32 marcos[48]. En agosto del año siguiente, don Francisco Castelui, del Consejo de Aragón y clavero mayor de la orden de Montesa, envió a la titular del convento de la Merced de Puig un "*perfumadorcillo de plata con guarnición y velas de bronce dorado*", de valor de 500 reales, y un pomo de olor de

41 M.C. GARCÍA GAÍNZA y otros, *Catálogo… V***…* ob. cit. p. 334.

42 M. de ORBE SIVATTE y A. de ORBE SIVATTE, "Orfebrería del convento de Agustinas Recoletas de Pamplona". *Príncipe de Viana* (1989), pp. 7-51.

43 AHN. Consejos, Cámara de Castilla, Libro de Paso 636, f. 333v.

44 AHN. Consejos, Cámara de Castilla, Libro de Paso 636, f. 451r.

45 AHN. Consejos, Cámara de Castilla, Libro de Paso 636, ff. 184v y 263r.

46 AHN. Consejos, Cámara de Castilla, Libro de Paso 636, f. 235v.

47 AHN. Consejos, Cámara de Castilla, Libro de Paso 635, f. 409r.

48 AHN. Consejos, Cámara de Castilla, Libro de Paso 636, f. 395r.

plata que pesó 250 reales[49]. Más lejos llegaron las devociones y donaciones de don Jerónimo de Villanueva, secretario de Estado y protonotario de Aragón, que en el 1635 había enviado una lámpara de plata a la India para el culto de san Francisco Javier[50].

Además, entre los donantes figuran algunos individuos anónimos o de profesión y categoría social desconocida. Entre ellos se menciona que doña Isabel María de Casanova remitió una lámpara de plata de alrededor de 1.400 reales de peso para la imagen del Santo Cristo de la villa de "Belpuche" en el principado de Cataluña[51] y que un devoto anónimo regaló al convento de Montserrat otra lámpara de 900 reales de peso para el servicio del culto divino en el año 1633[52]. Por último, Pedro Martínez, vecino de la villa de Madrid, donó "*para la imagen de Nuestra Señora y su Hijo que está en Sangüesa*" dos coronas de plata sobredoradas con veintiocho piedras engastadas que pesaron 6 marcos, 1 onza y 3 ochavas. Suponemos que la escultura a que se refiere el documento es la de la Virgen de Rocamador con el Niño, obra de hacia 1300, de madera chapeada en plata, que se conserva en la parroquia de Santa María de Sangüesa y que gozaba de gran devoción desde la Edad Media[53].

En el caso de los Santos Lugares de Jerusalén, muchos regalos anónimos se canalizaron a través de fray Cleto de Bustillo, procurador general de la Orden de San Francisco. De esta forma, el año 1624 el fraile franciscano llevó a Tierra Santa una salva y un par de cálices de plata con sus patenas junto con tres frontales y dos casullas de diferentes colores, varias bolsas de corporales labradas de seda, oro y plata, 16 amitos y 3000 reales para comprar sayal para vestir a los religiosos. Todo este conjunto procedía de la limosna de diferentes devotos[54]. Tres años más tarde, otra devota anónima le entregaba para la enfermería del convento de San Salvador de Jerusalén un cáliz y patena de plata, una bolsa de corporales bordada, un cofrecillo de nácar con guarnición y cerradura de plata para poner el Santísimo, algunas piedras bezares y de ijada, y otras piedras y rosarios para curar diferentes enfermedades[55]. La preocupación y las donaciones a los Santos Lugares fue una constante a lo largo del seiscientos e incluso algunos indianos contribuyeron con importantes aportaciones en dinero en metálico o en plata labrada. Como ejemplo, baste recordar el cajón con más de seis arrobas de plata labrada que se registró en la nao Nuestra Señora del Rosario y San José o el frontal de plata de 143 marcos y 2 onzas de peso embarcado en El Santo Cristo de San Agustín, que partieron de Portobelo en 1679 y 1682 como capitanas de sus respectivas flotas[56]. El frontal, confeccionado en Lima en 1631, lo dio de limosna doña Antonia Chamoso de Tamayo, vecina de la ciudad imperial de Potosí y todavía se conserva en su lugar de destino[57].

49 AHN. Consejos, Cámara de Castilla, Libro de Paso 636, f. 413r.

50 AHN. Consejos, Cámara de Castilla, Libro de Paso 636, f. 346r.

51 AHN. Consejos, Cámara de Castilla, Libro de Paso 636, f. 182r.

52 AHN. Consejos, Cámara de Castilla, Libro de Paso 636, f. 270v.

53 C. FERNÁNDEZ LADREDA, *Imaginería medieval mariana.* Pamplona, 1988, pp. 210-219.

54 AHN. Consejos, Cámara de Castilla, Libro de Paso 635, f. 164r.

55 AHN. Consejos, Cámara de Castilla, Libro de Paso 635, f. 380r.

56 C. HEREDIA MORENO, "Viajes transatlánticos. Objetos artísticos en las flotas de Tierra Firme durante el reinado de Carlos II", en M. CABAÑAS BRAVO, A. LÓPEZ-YARTO ELIZALDE y W. RINCÓN GARCÍA (coords.), *El arte y el viaje.* Madrid, 2011, pp. 540-541.

57 M.J. SANZ SERRANO, "Relaciones entre la platería española y americana durante el siglo XVII", en *II Jornadas de Andalucía y América.* Sevilla, 1985, pp. 24-25.

En total y ciñéndonos a las piezas de plata labrada, hemos localizado alrededor de 40 donaciones o compras con casi un centenar de obras de hasta 26 tipologías diferentes, a las que hay que añadir un número indeterminado de otros muchos objetos que se engloban bajo términos genéricos como "algunas piezas", "unos blandones", "varios cálices" o "un pontifical", sin precisar la denominación o la cuantía. Entre los objetos identificados sobresalen por su número veinte candeleros, una docena de lámparas o media docena de cálices. Se contabilizan también cruces, coronas, juegos de vinajeras y salvas en número de cuatro; un par de custodias, perfumadores y faroles; y un solo ejemplar de atril, pomo, potencias, diadema o relicario. Capítulo aparte merece el importante conjunto de bronce dorado destinado a la Colegiata de Pastrana compuesto por medio centenar de piezas.

En cuanto a su peso, teniendo en cuenta que el de algunos objetos se expresan en marcos y el de otros en reales y considerando que el real equivalía a unos 3,4 gramos[58], la suma total de las cantidades declaradas asciende a unos 528 marcos, es decir, casi 122 kilos de plata labrada, a lo que hay que sumar el peso no indicado de otros muchos enseres de plata[59].

A todo lo anterior se suman valiosas joyas como el collar de oro y diamantes, la corona de oro y esmeraldas y algunas reliquias engarzadas en oro cuyo peso y valor no se especifican, más una elevada cantidad de dinero en metálico difícil de cuantificar.

En suma, las cédulas de paso de estos veinte años muestran que la Iglesia de la Contrarreforma se vio favorecida con un variado repertorio de enseres litúrgicos, producto de la generosidad de individuos de distintos sectores sociales, desde los reyes hasta la nobleza pasando por funcionarios de la administración y por simples devotos anónimos. A ellos se añaden otras piezas procedentes de las compras efectuadas por miembros del clero y de diversas órdenes religiosas para surtir a las instituciones de reciente creación o para reponer o incrementar los ajuares antiguos. También las fundaciones reales como el monasterio de las Descalzas o el de la Encarnación de Madrid y algunas imágenes o lugares de particular devoción se vieron favorecidas por estas dádivas como el santuario de la Virgen de Montserrat, la basílica del Pilar y los Santos Lugares de Jerusalén. Además de los motivos religiosos y devocionales, algunos de estos regalos evidencian también los continuos y estrechos contactos entre la realeza y la nobleza europeas, reflejo de unas sutiles redes de fidelidades familiares y de lealtades políticas o piadosas.

Además, al margen de todas estas ofrendas, habría que tener en cuenta la plata labrada para el servicio del culto divino que circulaba por España y por Europa en los equipajes de los altos eclesiásticos. Algunos eran religiosos que acababan de recibir un nombramiento y se desplazaban desde Madrid para tomar posesión de su sede.

58 Poco después de las fechas que estamos tratando, en el año 1642 la inflación obligó a Felipe IV a instaurar un real de menos peso de 2,82 gramos.

59 Un peso semejante de alrededor de 535 marcos alcanzaron las donaciones de plata labrada que efectuaron los indianos mexicanos a las iglesias españolas en la década de 1630-1640, a lo que habría que sumar un conjunto de 16 piezas de platería que llegaron para el convento de La Encarnación de Madrid y un par de juegos de altar (Vid. C. HEREDIA MORENO, "Plata labrada en las flotas de Nueva España…" ob. cit., pp. 219-234.

Otros volvían a sus países de origen tras haber cumplido sus misiones diplomáticas y religiosas en la corte española. Entre estos ilustres viajeros destacan una docena de obispos o arzobispos, titulares de distintas sedes portuguesas, aragonesas, navarras o italianas, que, suponemos, estarían moralmente obligados a llevar consigo los objetos litúrgicos necesarios para el decoroso ejercicio de sus funciones de acuerdo a su rango y a las exigencias de la liturgia católica de la Contrarreforma. Al menos sus ajuares siempre registran un conjunto de pontifical de plata labrada que suele ir acompañado de ricos ornamentos, paños de altar y demás aderezos textiles.

Centrándonos en las obras de platería religiosa, las piezas habituales eran un juego de cáliz con sus vinajeras, otro de cruz y candeleros de altar, otro de fuente y aguamanil y un báculo, y, en ocasiones, una custodia, incensario o naveta. A ellas se añadía un pectoral y un anillo de oro que podía adornarse con diamantes o piedras preciosas. Sin embargo, en la práctica, el volumen y suntuosidad de estos pontificales presentaba grandes diferencias porque algunos objetos se duplicaban o multiplicaban. El pontifical del obispo de Pamplona electo en 1623 contenía un par de cálices, vinajeras y pectorales, y tres anillos[60]. El de fray Juan de Peralta, arzobispo de Zaragoza, incluía dos juegos de aguamaniles, cuatro fuentes y tres pectorales de oro[61]. Por su parte, el del padre Baltasar de Borja, obispo de Mallorca, que viajó a su iglesia en 1626 constaba de ocho salvillas y 3 juegos de aguamanil, entre otras piezas de plata, con un total de 150 marcos de peso y 4606 reales en cruces pectorales, sortijas y demás joyas de oro[62]. El de don Antonio Pérez, obispo de Urgell, pesó 86 marcos y 5 onzas e incluía en 1627 un vaso de comunión y un pastillero[63]. Por contra, el pontifical del obispo de Barbastro en 1626 era de cobre esmaltado, excepto un par de pectorales y seis anillos de oro[64].

En algunos documentos se omite la relación detallada de piezas pero la riqueza de los ajuares se intuye a través de su peso. Como ejemplos extremos de estos supuestos, el cardenal Spínola se desplazó a Tortosa en 1623 con un suntuoso conjunto de plata labrada de 222 marcos, más dos pectorales de oro -uno esmaltado y otro con diamantes- y un par de sortijas con zafiros[65]. En cambio, un año después, don Juan de Hoces, recién nombrado arzobispo de Tarragona, viajó a su nueva sede con un modesto equipaje de apenas 16 marcos de plata labrada[66]. Un caso intermedio fue el de don Fernando Zorrilla, obispo de Badajoz y electo de Pamplona, que se trasladó a la capital navarra llevando consigo 122 marcos de plata labrada, 6 pectorales de oro y 6 sortijas[67].

Los enseres de platería religiosa de los arzobispos de Montelibano en 1623 y de Meliseno, obispo de Cotrán, en el 1627 se ajustan también con variantes a los juegos de pontifical propios de las altas dignidades eclesiásticas e incluyen un báculo y los

60 AHN. Consejos, Cámara de Castilla, Libro de Paso 635, ff .64v-65.
61 AHN. Consejos, Cámara de Castilla, Libro de Paso 635, ff. 54v.-58.
62 AHN. Consejos, Cámara de Castilla, Libro de Paso 635, f. 299v.
63 AHN. Consejos, Cámara de Castilla, Libro de Paso 635, f. 431.
64 AHN. Consejos, Cámara de Castilla, Libro de Paso 635, f. 284v.
65 AHN. Consejos, Cámara de Castilla, Libro de Paso 635, ff. 54v-58.
66 AHN. Consejos, Cámara de Castilla, Libro de Paso 635, ff. 128-129.
67 AHN. Consejos, Cámara de Castilla, Libro de Paso 635, f. 420.

consabidos juegos de altar y aguamanil, pectoral y anillos, junto a otras piezas de menor importancia litúrgica[68]. Mayor sobriedad se advierte en los equipajes de otros prelados italianos, posiblemente porque se trataba de desplazamientos temporales de corta duración. En cualquier caso, tanto el obispo de Módena que regresó a Italia en 1622 como don Pedro Jordán Ursino, regente del Consejo de Italia, que viajó a Nápoles en el 1625 registraron en sus respectivas licencias de paso 46 y 42 marcos de plata labrada[69]. En el ajuar del regente se mencionan un acetre con su hisopo y un par de coronas. Al no ser estos últimos indispensables para la liturgia, hemos de suponer que se trataban de sendas piezas adquiridas en algún taller madrileño que llevaba consigo a Italia para donar a imágenes de su particular devoción en tierras napolitanas. Por su parte, el nuncio de Su Santidad que se desplazó a la corte española en el año 1626 sólo trajo un cáliz y un juego de aguamanil[70].

Un caso especial por su riqueza constituye el equipaje del muy reverendo en Cristo, Padre Cardenal Monti, nuncio de Su Santidad, que, al regresar a Roma en el año 1634, registró en la aduana 1800 marcos de plata labrada, "*que parte della la trujo de Italia*", 4 cadenas de oro de valor de 600 ducados, botones de oro y un cintillo de valor de 800 ducados, un pectoral de diamantes, de valor de 200 ducados, su casulla y tres pontificales, además de 500 cruces de Caravaca de plata, un centenar de piedras bezares y algunos lienzos y retratos de la casa real[71]. Aparte de su indudable valor[72], es evidente que el nuncio incrementó su ajuar con numerosas obras adquiridas en la corte española, tanto de plata labrada como de pintura y de otros objetos.

El último viaje del que tenemos noticia es el del obispo de Solsona que cuando fue a residir a su iglesia en el año 1640 añadió al habitual juego de pontifical una corona pequeña de Nuestra Señora, unas potencias de un San Juan pequeño y una diadema de un Niño Jesús[73]. También los obispos de Viseo, Coimbra, Oporto y Évora, así como algunos eclesiásticos portugueses se trasladaron a sus respectivas sedes llevando consigo variados utensilios litúrgicos para el servicio del culto[74].

Finalmente, mencionamos a cuatro personajes civiles que viajaron a Portugal durante los años 1628 y 1629 llevando consigo un completo equipamiento para sus oratorios privados. Incluían piezas de plata, ornamentos litúrgicos, pinturas y láminas de devoción, mobiliario y aderezos textiles. El del marqués de Castel Rodrigo, que fue a aquel reino en mayo de 1628 "*a cosas de nuestro servicio*", es decir, por orden del rey, se componía de cáliz con su patena, salva y vinajeras, 4 candeleros y calderilla con su hisopo, todo de plata, además de los correspondientes ornamentos, ropa de altar y "*todas las imágenes y retablos*"[75].

68 AHN. Consejos, Cámara de Castilla, Libro de Paso 635, ff. 42v-43r y 401r.

69 AHN. Consejos, Cámara de Castilla, Libro de Paso 635, ff. 17r-17v y 256r.

70 AHN. Consejos, Cámara de Castilla, Libro de Paso 635, f. 295v.

71 AHN. Consejos, Cámara de Castilla, Libro de Paso 636, f. 301.

72 Sólo el material de los 1800 marcos de plata labrada alcanzaría la cifra de 14.400 ducados y su peso equivaldría a 440 k.

73 AHN. Consejos, Cámara de Castilla, Libro de Paso 636, f. 524v.

74 C. HEREDIA MORENO, "El trasvase de bienes suntuarios entre España y Portugal (1621-1640), en prensa.

75 AHN. Consejos, Cámara de Castilla, Libro de Paso 635, ff. 502-517.

Doña María Manrique que se marchó unos meses más tarde llevaba entre su abultado equipaje una "*caja de oratorio*" compuesta por una serie de piezas que pesaron 36 marcos y medio: un Cristo de bronce con esmaltes de oro y dos ciriales, una salva redonda y otra aovada, dos vinajeras, una campanilla, un cáliz de comunión y otro grande para decir misa, una pililla y un atril. El documento recoge también "*un sitial o reclinatorio que es cajón, tarima y almohadón de terciopelo carmesí*" con galones de oro y flores de plata. Más suntuoso aún parece el oratorio del secretario del rey don Francisco de Lucena y de su mujer, doña Francisca de Castro, según los registros que efectuaron el 7 de marzo y el 14 de abril de 1629. Además del juego de altar de plata que llevaba el marido, se contabilizan hasta media docena de ornamentos, cuarenta láminas, veintiocho medias imágenes con reliquias y sus viriles, una cruz de ébano con reliquias, dos doseles de damasco y brocatel, cuatro alfombras pequeñas y varios tafetanes, entre otros enseres[76].

Como se aprecia en estos últimos ejemplos, la plata labrada y los ornamentos y textiles litúrgicos se complementaban con pinturas, reliquias, láminas e imágenes de devoción para reproducir a pequeña escala un ambiente religioso semejante al de las grandes iglesias. Además, los doseles, reclinatorios y cojines de estas estancias nos permiten conocer el aspecto de estos espacios sagrados en el interior de las viviendas privadas y aproximarnos a las costumbres y a la expresión formal de la religiosidad de la época en la España de la Contrarreforma.

76 AHN. Consejos, Cámara de Castilla, Libro de Paso 635, ff. 574-575 y 595-596.

Las joyas en la publicidad, otra forma de *ver* las joyas. 5

NATALIA HORCAJO PALOMERO
Dra. en Historia del Arte e Investigadora de Joyería

Tras *Las joyas y el teatro*[1], esta nueva publicación se propone *mirar*[2] las *joyas* en la *publicidad*, un trabajo que ha resultado tan interesante de realizar como los anteriores, y que ha presentado dificultades algo diferentes, porque escribir sobre *publicidad* es referirse a un campo complejo que abarca **prensa**, *periódicos* y *revistas*; **cartelería**, *vallas*, *columnas*, *mupis* u *opis*, *carteles* y *marquesinas*, e incluso *telas de andamio*; y finalmente **medios audiovisuales**, *televisión* e *Internet*: *Webs* y *youtube*; siendo la protagonista única de todos ellos, la **imagen.**

Aparte de revisar estas fuentes, había que concretar espacio y tiempo y aquí surgía un problema serio, era imposible recorrer el mundo buscando carteles de publicidad de joyas, como lo era, revisar una por una las páginas de todos los periódicos y revistas que se editaban y editan a diario, semanal, mensual o anualmente; tampoco era factible, retrotraerse a los inicios de la publicidad mundial y empezar desde el año 0.

---

1 Una vez finalizado y enviado el trabajo para su publicación, localicé un artículo muy interesante relacionado con ***las joyas y el ballet***, del que pongo el enlace y remito a su lectura. http://www.google.es/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=2&cad=rja&uact=8&ved=0CCYQFjAB&url=http%3A%2F%2Fdialnet.unirioja.es%2Fdescarga%2Farticulo%2F3675985.pdf&ei=L6K-VOfnGou5UYT4g7gE&usg=AFQjCNEK0K_77OLwrxlNYJ70belBs-7GLA&bvm=bv.83829542,d.ZWU

2 La autora de estas *miradas*, entiende *y* defiende que, con ellas, ha iniciado una propuesta de acceso al estudio de la joyería distinto, divulgativo, pero no por ello menos interesante que otros de sus trabajos publicados con anterioridad, en los que seguía el método clásico de investigación, y a los que volverá cuando lo crea oportuno, sin abandonar esta novedosa manera de trabajar para un mundo diferente e intercomunicado por la *red*, imposible de imaginar a comienzos del siglo pasado.

Lo cierto es que hay material, mucho, tanto que si algún licenciado en arte, publicidad o periodismo desea hacer una tesis doctoral sobre el tema, desde aquí se le brinda la idea, y la promesa de un trabajo interesante.

Siendo pues necesario acotar espacio y tiempo, este estudio se centrará en firmas reconocidas de países concretos, con ámbito internacional o no, y en la actualidad; aunque se hará alguna alusión al pasado cuando se juzgue oportuno y se disponga de material; dejando claro, desde el comienzo, que al no ser su autora ni periodista, ni publicista, seguramente tendrá lagunas y algún que otro fallo técnico.

La propuesta, desarrollada en la hasta ahora más divulgativa de todas las *miradas*, se trata de publicidad ¿no?, es pues, pasear por una calle en la que unos *pendientes* sorprenden al viandante desde una valla publicitaria; hojear revistas, tomando un café, dejando los ojos fijos en una *sortija* que deslumbra desde una de sus páginas; ver en la televisión un *fashion-clip* en el que una firma presenta un *collar* sirviéndose de una bonita historia de amor; o leer un cuento, en la página *web* de una prestigiosa joyería, mientras se ven unos *broches* propios de princesas.

Porque, y eso es indudable, las grandes casas de joyería no escatiman medios a la hora de anunciar sus trabajos, especialmente durante la *campaña de Navidad*.

La *prensa* diaria no es el lugar preferido para anunciar *joyas*, quizás porque se piensa que los que la consultan están más interesados en las noticias que en la publicidad, que suele centrarse en mundo del automóvil o los viajes. Sólo de vez en cuando, en el ABC aparece en la mitad inferior de la página de la derecha[3], un anuncio, en blanco y negro con tres sortijas en color, de *CIRCA®*, una casa especializada en la compra de joyas "pasadas de moda", pero revalorizadas por el tiempo. Y aunque no se esté aludiendo, en estos momentos, a *Internet*, es conveniente señalar que CIRCA® tiene su propia página *web*[4].

L´Ermitage hace lo mismo en El Mundo, pero a color y ocupando la página completa y también dispone de página *web*[5].

Las joyerías prefieren anunciarse en lo dominicales, esas *revistas* que acompañan a los principales periódicos, los fines de semana. En ellos sí se pueden ver anuncios, algunos muy interesantes, de las grandes firmas, como Bvlgari[6], que presentaba en el *Fuera de serie, magazine de El Mundo*, a todo color, acompañado de un *reloj-joya* de la colección *Serpenti*, el frasco de un perfume, Le Gemme, con seis fragancias que aluden, cada una, a una piedra semipreciosa y lleva su color: *Amatista*, *piedra lunar*, *cuarzo citrino*, *turquesa*, *peridoto* y *turmalina*. La firma italiana en su *web*, tiene también un apartado dedicado a ellas[7]. Tampoco se queda atrás *Cartier*, que prefiere las contraportadas del mismo dominical para anunciar su colección *DIAMANTES*,

3 En periódicos y revistas, anunciarse en la página de la derecha es más caro que en la de la izquierda. Lo mismo ocurre con la portada y la contraportada.

4 ABC, 1 de febrero de 2015, domingo, sección *Gente/estilo*, p. 83. http://www.circajewels.com/es/

5 ABC, 22 de febrero de 2015, domingo, p. 27, *Publicidad*. EL MUNDO, 15 de febrero de 2015, domingo, p. 65. http://www.joyerialermitage.com/

6 *Fuera de serie* (El Mundo), (nº 54) 2015, sección *Detalles*, p. 10, izquierda.

7 http://www.bulgari.com/es-es/products.html?root_level=316&aesthetic_line=381

con sortijas de compromiso y esponsales[8]. En un número posterior, este mismo *magazine*, bajo el título "Un destino, una joya", la firma alemana Wempe presentaba su colección *Cosmora*, trece anillos en oro esmaltado con piedras preciosas, cada uno de ellos dedicado a una ciudad: Berlín, Londres, Nueva York, San Francisco, Ciudad del Cabo…; diseñados por Catherine Plouchard[9]. Y en la sección *SUBASTA. Arte y joyas*, se comunicaba la subasta de los bienes de la fallecida actriz Lauren Bacall, con la imagen espléndida de una de sus joyas, un broche realizado por Elizabeth Gage, un diseño de un dromedario sobre un medallón oval, en oro amarillo esmaltado, inspirado en las joyas del Renacimiento[10].

Otros especiales, como *Smoda*, el *magazine* de los sábados de *EL PAÍS*, en su número de noviembre, dedicó un espacio importante a la joyería, con un artículo de nombre tan sugerente como *JOYAS (que visten más que un traje)*[11]. Dos firmas optaron por publicar anuncios en este ejemplar: Boucheron y TOUS, la primera con tres combinaciones de su anillo, en oro blanco, rosa y amarillo, con cerámica y diamantes, *Quatre*; la segunda con una imagen de la modelo Georgie Hobday, la protagonista femenina de *Tender Stories Nº1*, un *spot* o *fashion-clip navideño*, que puede verse en su página *web* y en *youtube*, y se vio en *televisión* durante la *campaña navideña*[12], con un conjunto de joyas: collares, anillos, pulseras y pendientes, en oro amarillo, a manera de lentejuelas unidas por hilos.

La publicidad en la *revistas* es, como era de esperar, mucho más espectacular. Incluso algunas grandes publicaciones tienen números especiales dedicados por completo al mundo de la joyería. Es el caso, por ejemplo, de ¡HOLA!, ©VOGUE o TELVA.

En sus números habituales, ¡HOLA! anunciaba un colgante de oro en forma de corazón con la palabra *love*, entrelazada con el osito en oro blanco con pavé de diamantes, de TOUS, en febrero de 2015, con motivo de San Valentín; ©VOGUE, a su vez, promocionaba una sortija de diamantes, con la cabeza de un tigre con los ojos de esmeraldas, de la colección *Panthère* de Cartier, con una escenografía cercana a las pinturas surrealistas de Dalí[13]; y las joyerías Rabat, con una modelo con sortijas, pulseras y pendientes de oro blanco y amarillo con diamantes; Aristocrazy, distintos tipos de joyas en plata y oro, en dos jóvenes modelos paseando[14] y TOUS, con la imagen ya citada de Georgie Hobday y las joyas de lentejuelas[15]. También se

8 *Fuera de serie* (El Mundo), (nº 59) 2015, contraportada y (nº 60) 2015, contraportada.

9 M. TAPIA, "Un destino, una joya". *Fuera de serie* (El Mundo), (nº 45) 2015, p. 12. El breve artículo de presentación está en la página izquierda.

10 A. RAMÍREZ, "Bacall y sus caprichos". *Fuera de serie* (El Mundo), (nº 45) 2015, pp. 26-27.

11 N. COLLADO y P. SIMÓN, "Joyas que visten más que un traje". *Smoda* (EL PAÍS), (nº 165) 2014, sección *Stilo*, pp. 42-47. Las fotos son de Alexander Straulino. Quiero agradecer a Dª María Fernanda Martí Mancebo su amabilidad al atenderme y enviarme el ejemplar que necesitaba para este trabajo.

12 *Smoda* (EL PAÍS), (nº 165) 2014, pp. 4, izquierda, y 7, derecha. Y http://brand.tous.com/es-es/videos/

13 Bruno Aveillan es fotógrafo de Cartier.

14 La foto es de Camila Fálquez.

15 ¡HOLA! (nº 3680) febrero 2015, p. 23 y ©VOGUE (nº 321) diciembre 2014, pp. 32-33, 51, 58-59 y 87. Se trata de dobles páginas o página de la derecha.

podían ver otras joyas insertadas en el texto, siempre en la página de la izquierda, como las orquídeas-broches en oro y piedras preciosas, pertenecientes a la colección *Oda a la naturaleza*, de la firma Tiffany & Co.; o el perfume Le Gemme de Bvlgari[16].

El número de TELVA es menos prolijo en joyas. Cartier anunciaba la nueva colección *Panthère*, pero con una escenografía y una sortija, de oro amarillo y esmeraldas diferentes, y un diseño más moderno; Grassy la colección *Sesenta*, con pendientes y collares en oro amarillo, con *intaglios*, amatistas, ¿ámbar? y cordones[17]; y Dámaso, la *Splendor*, con una modelo con pendientes, sortija y brazalete en oro amarillo y blanco engastados con piedras negras ¿ónices?[18].

Sin embargo, los números especiales sobre joyas de estas publicaciones, son espectaculares, con unas fotos impresionantes en sus páginas, en las que se combinan publicidad con artículos.

Como es imposible hacer referencia a todos los números, que se publican anualmente en el mes de diciembre, se empezará por hacer referencia a dos ejemplares de ¡HOLA! ESPECIAL JOYAS, de los años 2006 y 2010.

En el primero de ellos, entre artículos titulados: "Joyas de "Las mil y una noches" para Liz Taylor"; "Las perlas con más magia e historia: "La Regente" y "La Peregrina" o "Las más espectaculares diademas españolas"[19], se anunciaban Perodri con su colección *S.A.L.V.A.J.E*, mostrando un collar de perlas de dos vueltas con oro blanco y diamantes; Montejo, con pendientes, sortijas y un collar de oro blanco, diamantes y rubíes; Vasari, Con el broche *araña,* con diamantes y piedras de luna; Luzz, con pendientes y sortija de oro blanco y diamantes en montura de chatón; Bárcena, con una tiara, clásica de la firma, de platino y diamantes; Yanes, con dos pares de pendientes en oro blanco y amarillo con diamantes, de la colección *Victorian*; Bagués-Masriera, con una sortija con un rubí; Grassy, con la pulsera *Gádor* de oro blanco y diamantes; TOUS, con tres sortijas de la colección *Duna,* en oro amarillo con un citrino, una amatista y un topacio; Kailis, con Inés Sastre llevando pendientes, sortija y una cadena de oro blanco con perlas colgando; Vendôme, con un broche de oro blanco y diamantes desmontable; Alen Dione con su colección *Opaliris*, de flores y mariposas en oro, blanco y amarillo, esmaltado; Massimo Bianco, con tres sortijas a manera de setas, engastadas con diamantes, rubíes, topacios y zafiros; Vezzini, con pendientes, sortijas y brazaletes de oro blanco y diamantes; Bernat Rubi, con pendientes, collares y pulseras, de perlas, oro y cordón de seda; Berao, con una sortija de oro blanco y tres piedras semipreciosas, posiblemente un topacio, una olivina y un granate; Leo Cut Diamond, con el destello del diamante de una sortija sobre una mano cubierta por un guante negro, y Cartier con un collar de oro blanco, diamantes y rubíes, de la colección *Caresse d´orchidées*, sobre un fondo rojo

---

16 ©VOGUE (nº 321) diciembre 2014, sección *Espía. Accesorios*, p. 76 y *Belleza. Perfume*, *Joyas con olor*, p. 172.

17 El fotógrafo de Grassy es Massimiliano Pollés.

18 TELVA (nº 907) noviembre 2014, pp. 24-25, 115 y 149.

19 ¡HOLA! ESPECIAL JOYAS, diciembre 2006, pp. 26-28, 60-61 y 72-79.

de estas flores[20]. Como se puede apreciar, salvo excepciones, alguna tan importante como Cartier, la mayoría de las joyerías que se anunciaban son españolas.

En el número de diciembre de 2010, diferente en estructura, más moderno, con artículos interesantes como "Joyas de Oscar" o "Las joyas con alma del duque Di Verdura"[21], se anuncian Tiffany & Co., con tres pares de pendientes de diamantes; Patek Philippe, con un anillo y un par de pendientes de oro blanco y diamantes; Oridiam[22], con un original anuncio que imita la carta de la Reina del póker, con pendientes, colgantes y sortijas de oro blanco y diamantes; Perodri con su colección *SAFARI*, dos brazaletes de oro amarillo, con el *print* de leopardo y cebra; Rabat, con dos pulseras en oro blanco, diamantes y cordones negros, de la colección *amuleto*; Carrera y Carrera, con una sortija de oro amarillo con brillantes y rubíes; Boucheron, con un anillo de la colección *Quatre*, en oro de diferentes tonos, cerámica y diamantes; Yanes, con un pendiente largo de oro blanco, diamantes y aguas marinas o zafiros; Bárcena, con la misma tiara del anterior anuncio; y Cartier, de nuevo con la colección *Panthère*, esta vez una cadena y un medallón redondo con diamantes, con la cabeza de una pantera, con una esmeralda por ojo y colgando hilos de diamantes[23]. Como puede apreciarse, a las habituales casas españolas, Bárcena incluso repite anuncio, y alguna nueva incorporación, ya se han sumado algunas de las mejores firmas extranjeras de joyería.

En ©VOGUE, quizás porque el número con el que se ha trabajado es del pasado diciembre de 2014, la información es más completa, ya que incluye el nombre de los fotógrafos de los artículos, entre ellos "La rosa de Dior", con fotografía de Brigitte Neidermair o "Luz de luna", con Thomas Lagranger[24].

Entre los anunciantes están Tiffany & Co., con una imagen de finales de los 50, comienzos de los 60, incluida fachada con puerta y ventana de la tienda, en su típico color azul turquesa, con un *¿oldsmobile?* Amarillo, con la modelo Valeria García[25]. Las joyas anunciadas son dos llaves de oro blanco con diamantes y topacios; Bárcena, con la tiara de siempre; Ansorena, con ocho sortijas de compromiso en oro blanco y diamantes; Grassy con unos pendientes largos de oro amarillo y blanco, con morganitas, ópalos de fuego, tanzanitas, rubíes y rodolitas de la colección *Tricolor*; Dinh Van, con anillos de oro amarillo y blanco con diamantes; Gayubo con un

---

20 Ibídem, pp. 11, 21, 29, 36, 41, 47, 51, 53, 59, 65, 69, 71, 89, 92, 93, 95, 99 y contraportada. Todas las joyerías se anuncian en la página derecha completa, excepto Vezzini, que lo hace a media página y a la izquierda, y Alen Dione y Bernat Rubi que aunque a la derecha, sólo ocupan una parte. Cartier se anuncia en la contraportada.

21 ¡HOLA! ESPECIAL JOYAS, diciembre 2010, pp. 44-53 y 54-55.

22 ORIDIAM que trabajaba joyas con diamantes para El Corte Inglés ha desaparecido del mercado recientemente. La información procede del gran almacén.

23 ¡HOLA! ESPECIAL JOYAS, diciembre 2010, pp. 1-2, 5-6, 7-8, 19, 33, 59, 63, 67, 75 y contraportada. Algunas firmas ocupan, como puede verse, dos hojas, las que solo tienen una, es la de la derecha y Cartier repite contraportada.

24 A. GUTIÉRREZ CÁTEDRA, "La rose de Dior". ©VOGUE (nº 20) 2014, pp. 38- 41 y ANÓNIMO, "Luz de luna". ©VOGUE JOYAS (nº 20) 2014, pp. 42 y 43.

25 El fotógrafo es Tim Gutt.

anuncio muy original de su campaña *Equilibrios*[26]: Unos pendientes y sortijas de oro blanco y amarillo con diamantes, balanceándose en un *móvil*; Vendôme con distintos pendientes, una pulsera, una sortija y un colgante de oro blanco y diamantes, y un broche con un *commesso*[27] con el busto de un *moretto* veneciano, de Giulio Nardi[28]; y Cartier con la nueva colección Panthère, con el mismo anuncio ya citado en líneas anteriores pero cambiando la sortija: un aro de oro blanco y diamantes, con un tigre en el chatón[29].

La revista incluye también información sobre las joyas en la XXVII Bienal de Anticuarios de París, y la XI edición de los premios Vogue Joyas[30].

En el número especial de diciembre de TELVA, JOYAS Y RELOJES, junto a las joyas aparecen relojes que, como es lógico, se dejarán al margen. Además de algunos artículos, como "Una perla con pedigrí" o "Más extensa, más lujosa, más cara, más Dior"[31], un trabajo sobre los diseños de joyas de Victoire de Castellane para la firma francesa de alta costura, inspirados en algunos de sus vestidos fetiche; entre páginas repletas de imágenes de piezas extraordinarias, las joyerías anunciadas son Cartier, que en esta ocasión no ocupa contraportada, con el mismo anuncio recién citado de la nueva colección *Panthère*; Ansorena, con cinco sortijas de oro amarillo y blanco con diamantes, un rubí, una esmeralda y un zafiro; Stroili, con la modelo Ariadne Artiles llevando unos pendientes, brazalete y sortija de oro amarillo repujado con filigranas; Gayubo, con otro anuncio muy original de su campaña *Equilibrios*: un par de pendientes de diamantes y esmeraldas, dos brazaletes y un broche floral de oro blanco y diamantes, en extraño equilibrio sobre unas sierras de carpintería y un taco de madera con tres destornilladores; Roberto Coin, con dos brazaletes y una sortija de oro amarillo con diamantes; Nomination Italy, con pulseras de oro y piedras preciosas formadas por eslabones independientes y sumables; Boucheron, con tres anillos de su colección *Quatre*, en oro de diferentes colores con diamantes y cerámica; y Bvlgari, con la modelo Carla Bruni llevando una pulsera y un collar de la colección *Serpenti*, y unos pendientes, todo en oro blanco con diamantes[32]. Como puede observarse el número de firmas extranjeras ha aumentado.

---

26 Esta imagen, junto con otra posterior que se citará más adelante, perteneciente a la misma campaña, *Equilibrios*, se deben a los fotógrafos Santiago Rodríguez y Adolfo Pahissa. La Agencia de publicidad es Swing Swing. Las joyas son diseños de Almudena Gayubo. Aprovecho esta cita para dar las gracias a Dª Pilar Gayubo por su enorme amabilidad para responder a todas mis preguntas y solucionarme todas las dudas.

27 N. HORCAJO PALOMERO, "¿Un commesso romano? Hipótesis sobre el origen del commesso", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2004*. Murcia, 2004, pp. 211-225.

28 http://www.nardi-venezia.com/en/gioielleria.php

29 ©VOGUE JOYAS (nº 20) 2014, pp. 7, 8, 10, 13, 15, 17, 19 y contraportada. Todos los anuncios, excepto el de Bárcena, a la izquierda y repitiendo imagen, están a la derecha, y Cartier en contraportada.

30 Ibídem, pp. 44-67 y 98-109.

31 P. VILLALOBOS, "Una perla con pedigrí". TELVA, JOYAS Y RELOJES, diciembre 2014, pp. 92-94 y L. FRANCESCH, "Más extensa, más lujosa, más cara, más… Dior". TELVA, diciembre 2014, pp. 96-101.

32 Ibídem, pp. 5, 7, 9, 35, 39, 51, 139 y contraportada.

No se trata de una revista al uso, pero El Corte Inglés en los cambios de estación publica un ejemplar similar llamado NOVEDADES, que se reparte a clientes y visitantes. Pues bien en la *primavera-verano* de 2014, además de diversos anuncios de joyas, viene un reportaje titulado "S. Suárez. Ha nacido una estrella", en el que nos cuenta la creación de una sortija, de oro rosa con diamantes y un ónix cabujón, de la firma[33].

Pero llegó el momento de dejar el papel couché, para pasar a la *cartelería*, porque aún queda mucho por contar y se va acabando el espacio… ¿Espacio? Sí, pero ahora es necesario aludir a otro diferente, el publicitario, ese que aparece en zonas puntuales de la ciudad en forma de vallas, mupis, telas de andamios… para llamar la atención de viandantes y conductores con anuncios sugerentes que invitan al consumo de joyas, mayoritariamente diseñadas para la ocasión, en fechas marcadas: Navidad, Día de los Enamorados, de la Madre, del Padre...

Así, TOUS, con motivo de la *campaña del día de los enamorados de 2015*, realizó un nuevo *fashion-clip*, *Tender stories taxi*, con el actor protagonista del anterior, Will Chitty, un taxista y un taxi[34], y produjo otro *clip* más, solamente titulado *Tender taxi*[35], muy simpático. La campaña se extendió también a la prensa y la televisión, como ya se ha indicado anteriormente, y a los espacios publicitarios de la ciudad, especialmente *mupis*, *columnas* y *marquesinas* de autobuses. Así, las vías más importantes de Madrid, y otras ciudades, recogieron la imagen sonriente del *viejo profesor* que mostraba en sus manos un estuche con una cadena y el colgante corazón ya citado, lo que permitió fotografiarlo, para este trabajo, justo enfrente del Centro Comercial de Príncipe Pío, en el inicio del Paseo de la Florida (lám. 1).

Pero de todos los espacios publicitarios de las ciudades, quizás haya sido una *tela de andamio* la que provocó una de las controversias más ácidas de la historia. Con motivo de las obras de restauración en 2009, del famoso *Puente de los Suspiros* de Venecia, la firma Bvlgari que era uno de los *sponsor*, decidió cubrir con este tipo de telas los edificios laterales y el bajo del puente, ocasionando las protestas airadas de los venecianos y los turistas.

La autora de este trabajo tuvo la suerte de estar en Venecia en marzo de ese año, y allí, sobre el puente, estaban las famosas telas con anuncios a todo color de la Campaña *Eccentric Charisma*, con la actriz Julianne Moore, como protagonista, fotografiada por Mert & Marcus, luciendo unos maravillosos pendientes de esmeraldas, un anillo BZero1 y uno de los brazaletes de la colección *Serpenti*, lo que hizo posible fotografiarlas (lám. 2).

Aunque la mayoría de las firmas aún no han elegido estos espacios urbanos para anunciarse, posiblemente las más *populares* terminarán por hacerlo, animadas por el éxito de las campañas anteriormente citadas.

33 NOVEDADES, El Corte Inglés (nº 77) 2014, pp. 58-59.
34 https://www.youtube.com/watch?v=ZuMkbj-O33c
35 https://www.youtube.com/watch?v=YSlcBP6PS5A

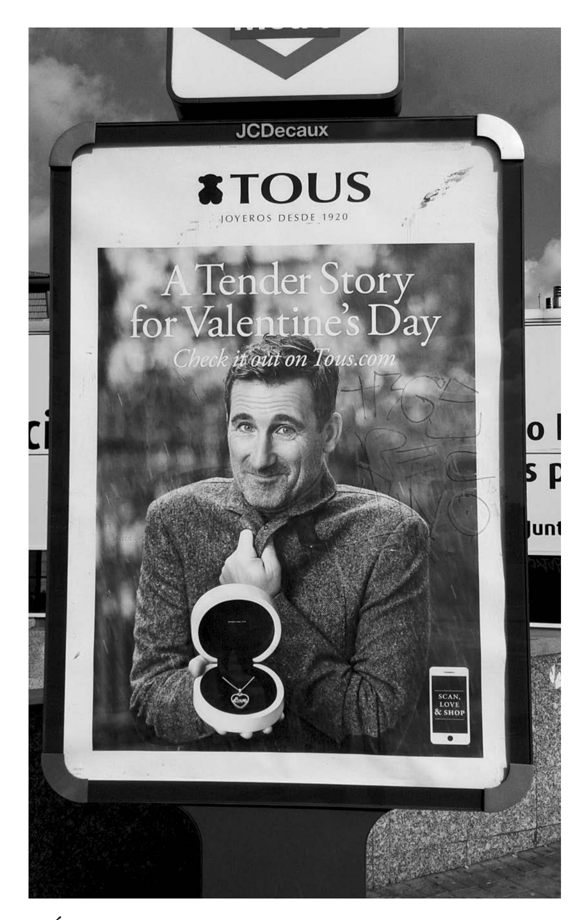


LÁMINA 1. *TOUS. Tender Stories. Taxi (Febrero 2015). Oro amarillo de 18 quilates y diamantes. Peso total 0,02 quilates. Mupi, Príncipe Pío, Madrid, España.*

Y ciertamente es agradable pasear por la calle mientras se contemplan joyas exquisitas e inalcanzables; como lo es ver *spots* con divertidas y románticas historias de amor, entre anuncios, mayoritariamente aburridos, de la *televisión*, lo que permite dar paso al apartado de los *medios audiovisuales*.

Hasta ahora, cuando se querían estudiar las joyas de los siglos pasados, era necesario, *cuando se las quería ver*, visitar los museos que las guardaban, contemplarlas en la pintura de retratos, hojear grabados y dibujos, y a partir del XIX, localizar sus fotos en revistas y libros, lo que muchas veces ocasionaba que se escribiese sobre ellas sin haberlas visto nunca. Estos métodos, que siguen vigentes y son excelentes, se han enriquecido con los nuevos *medios audiovisuales*, que permiten consultar colecciones completas en las *webs* de los museos más importantes del mundo, todos



LÁMINA 2. BVLGARI. *Campaña Eccentric Charisma (2009). Pendientes de oro blanco con diamantes y esmeraldas colombianas de 52,26 quilates. Brazalete Serpenti, y anillo BZero1. Tela de andamio, Puente de los Suspiros, Venecia, Italia.*

las tienen[36], pero además como se ha indicado anteriormente, las joyas actuales se pueden contemplar en *videos* y los ya referidos *spots* o *fashion-clips* que las grandes firmas de joyería filman y cuelgan en sus *webs*, en *youtube* y visionan en *televisión*.

Esto era impensable hace unos años, pero para los investigadores del futuro, estas *nuevas fuentes* de conocimiento serán imprescindibles si buscan aproximarse a la historia de la joyería de finales del siglo XX, del XXI y posteriores, en los que muchos de ellos habrán nacido.

Los *fashion-clips*, de las firmas extranjeras, o bien muestran procesos de diseño y elaboración de las piezas más recientes, sirviéndose de dibujos e imágenes, o cuentan, como ya se ha indicado, historias de amor, especialmente cuando muestran sortijas de compromiso, y las grandes firmas recurren en un momento dado a ellos.

No hay firma que se precie que no los tenga colgados en su *web.* Porque sí, todas tienen espléndidas páginas colgadas en la red, que cambian y modifican con bastante asiduidad, para presentar sus nuevas colecciones.

36 http://collections.vam.ac.uk/search/?listing_type=&offset=0&limit=15&narrow=&extrasearch=&q=jewels&commit=Search&quality=0&objectnamesearch=&placesearch=&after=&after-adbc=AD&before=&before-adbc=AD&namesearch=&materialsearch=&mnsearch=&locationsearch=
http://www.louvre.fr/en/moteur-de-recherche-oeuvres?f_search_art=jewel
http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search?ft=jewels&noqs=true
http://www.khm.at/nocache/en/search/?no_cache=1&L=1&tx_solr%5Bq%5D=jewels+collection

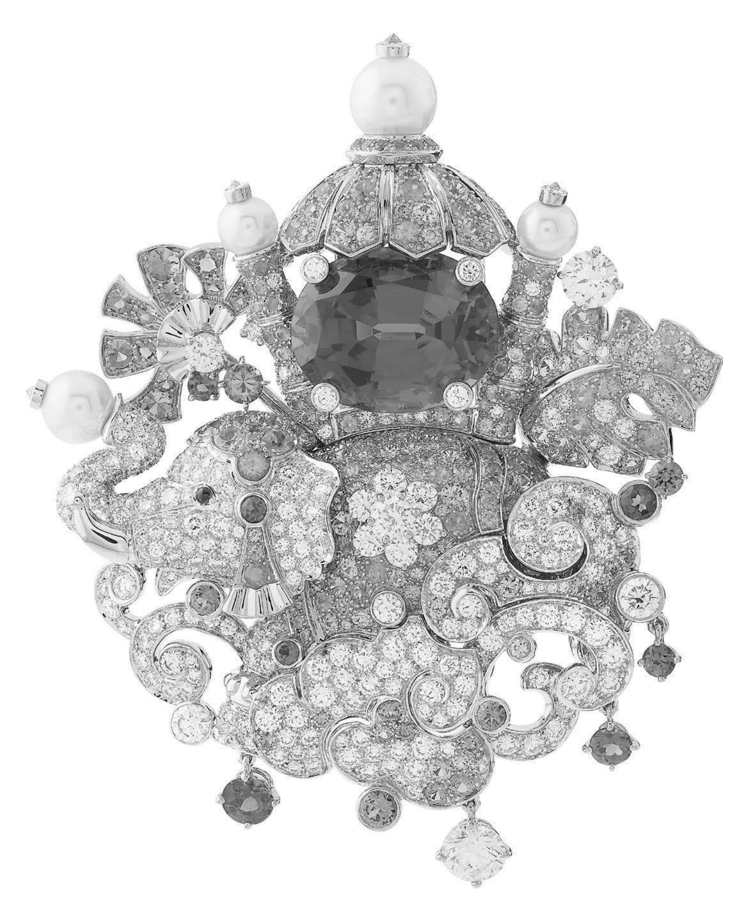


LÁMINA 3. *VAN CLEEF & ARPELS. Peau d'Âne Collection. Le mariage heureux. Éléphant enchanté clip. (2014). Oro blanco, amarillo y rosa, diamantes redondos, zafiros rosas y violetas, esmeraldas, zafiros amarillos y naranjas, granates espesartita, rubelitas, perlas blancas cultivadas, una rubelita oval de 14.84 quilates. © Van Cleef & Arpels.*

Quizás una de la más impresionantes sea la de Van Cleef & Arpels. En ella y a través de un *power-point*, se narra el cuento de *Piel de asno* de Perrault (lám. 3)[37], con unas joyas que superan todo lo imaginable por su belleza y carácter exótico[38].

37 La idea de materializar el cuento en joyas surgió cuando la firma decidió, a propuesta de los herederos de Jacques Demy, restaurar la película que había dirigido en 1970 con Catherine Deneuve como protagonista. Fue entonces cuando el cuento, en la edición de Jean Pierre Collinat para Gallimard en 1981, entró a formar parte del exclusivo mundo de la joyería.

38 Aunque ya no está colgado en la web de la joyería, sí lo estaba cuando se empezó a preparar este estudio.

Para este trabajo se ha elegido un clip con un elefantito, que se relaciona con los viajes de los hermanos Arpels en los años 1950-1970, cuando fotografiaron dos elefantes; además tenía para mí un

Chopard también había recurrido a los cuentos cuando preparó la *Colección Princesas Disney* en colaboración con Harrods, para los escaparates de la Navidad de 2012, como ya se indicó en *Joyas de cine*[39]. La colección presentaba imágenes de los diseños, elaboración y resultado final de las piezas, todas ellas dignas de Blancanieves, Cenicienta…[40].

A decir verdad, estas *webs* superan con mucho la de las españolas, bastante menos espectaculares. Pues si se compara, por ejemplo, la recién citada de Van Cleef & Arpels con la de Suárez[41], la de RABAT[42] o la de Grassy[43], por citar algunas firmas españolas, la diferencia es acusada. Algo mejor es la de Montejo[44], pero también se queda atrás y sólo la de TOUS[45] es la que más se aproxima, porque sus campañas de publicidad son mucho más actuales y agresivas.

Para esas campañas de publicidad, generalmente relacionadas con nuevas colecciones, las grandes firmas contratan a actrices y a fotógrafos de moda, famosos.

Como es evidente, la publicidad usa imágenes, ellas son las que se ven en prensa, cartelería y medios audiovisuales, fijas o en movimiento, por eso las firmas de joyería las cuidan mucho, y no dudan en contratar celebridades que atraigan la atención de los espectadores y posibles clientes.

Bvlgari ya lleva unos años contando con la colaboración de famosas actrices para que se fotografíen con sus joyas. Ya se ha citado a Julianne Moore, tras ellas vinieron Kirsten Dunst, Rachel Weisz y Carla Bruni.

Kirsten (2012), fotografiada por Merc & Marcus, en realidad anunciaba una nueva fragancia, *Mon jasmin noir*, pero lo hizo con joyas de la casa prácticamente como único vestuario. La actriz, también rodó varios *clips* como promoción del perfume, de los que incluso hay *making of*[46].

Rachel (2012), continuó con la misma campaña y fotógrafos, pero a esta se sumó la de la colección *Serpenti*, y con sus joyas posó para Annie Liebovitz no sólo en una nueva sesión fotográfica, sino también para un *fashion-clip*[47].

---

motivo sentimental: En el siglo XVI hay joyas con elefantes. Aprovecho esta nota para dar las gracias de forma efusiva a Ms. Julia Arias del Client Relations Centre y a Ms. Mary-Ethel Simeonides, del Press Europe & Switzerland, de Van Cleef & Arpels, por su enorme paciencia conmigo y su imprescindible ayuda.

39 N. HORCAJO PALOMERO, "*Joyas de cine.* Otra forma de ver las joyas. 3", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2013*. Murcia, 2013, p. 248.

40 http://fashion.telegraph.co.uk/galleries/TMG9660837/Harrods-Disney-Princesses-haute-jewellery-collection-by-Chopard.html

41 http://joyeriasuarez.com/

42 http://www.rabat.net/es/

43 http://www.grassy.es/

44 http://www.montejojoyeros.es/1280/montejo_home.html

45 http://www.tous.com/es-es/

46 https://www.youtube.com/watch?v=h7rxn4xgaFo
https://www.youtube.com/watch?v=LFzxTzCDtes
https://www.youtube.com/watch?v=7RQ5ZmEKC7U

47 https://vimeo.com/54788919

Carla (2013), es aún la embajadora de la colección *Diva*, con fotos de Terry Richardson.

Cartier, con *The Proposal*[48], un clip dirigido por Sean Ellis con Benoit Delhomme como director de fotografía y Olivier Lecot como guionista, presenta, en su *web* y en *youtube*, sus nuevas sortijas de compromiso en oro blanco y diamantes con motivo del día de San Valentín de 2015, con tres historias ubicadas en París, en el *ascensor de la Torre Eiffel*, con los actores Oisin Stack and Ana Girardot, el *Museo Rodin*, con Christa Theret and Pierre Perrier y el *aeropuerto Charles De Gaulle* con Nicolas Bridet and Anne Charrier. Tres bonitas historias de amor para tres magníficas sortijas.

Tiffany & Co. también recurrió a los *fashion-clips* en campañas anteriores, como las navideñas de 2009, *Give voice to your hearth* o de 2010, *Have yourself a Merry Little Christmas*, en esta última con la modelo Inés Sastre como una de las protagonistas. En 2014 Tiffany ha recurrido para su campaña de Navidad, a los dibujos animados[49]. La firma, tiene además un buen número de *spots* colgados en *youtube*, mostrando la realización de sus joyas, entre ellos destaca la campaña de 2011 titulada *Will you merry me?*[50], con parejas de distintas edades, multirraciales, y una novedad, una pareja de gays, un *spot* producción de Harbor Film Company, con William Rexer II como director de fotografía y Ed Burnes como director. Otro nuevo *fashion-clip*, con el mismo título ha sido presentado en febrero de 2015, siguiendo la misma temática[51].

TOUS, la firma catalana optó por seguir una política similar en publicidad, contratando en un primer momento a la modelo Jaydy Michel, y luego a divas como Kylie Minogue y Jennifer López.

Jaydy fue contratada en 2006, y fotografiada, en las distintas campañas, por Nico. Kylie fue contratada en 2008 y sería imagen de la firma hasta 2011, con fotos de Ellen Von Unwerth. Jennifer López, contratada ese mismo año, repetiría fotógrafa; en 2014 el relevo fue para Blanca Suárez fotografiada por Frederike Helwig.

En la Navidad de 2014 pusieron en marcha las *Tender Stories*, una romántica campaña que, como ya se ha indicado con anterioridad, continuó en febrero de 2015 con motivo del Día de los Enamorados, y se ha prolongado en la primavera-verano 2015, en la que se invita a realizar un viaje con nuevos protagonistas, Thomas y Sarah, con imágenes cincuenteras alternando con videos donde puede seguirse el proceso de realización de una de sus joyas. La banda sonora de las *Tender Stories*, dirigidas por Víctor Carrey, es la canción *Where Did The Love Go?* de The Seihos, con la vocalista Vera Gottschall, de ¡Viva la novia![52].

48 http://www.cartier.mx/proposal/-17526

49 https://www.youtube.com/watch?v=-NJXsRFSCgM
https://www.youtube.com/watch?v=NkZaVS0wrI8
https://www.youtube.com/watch?v=j3ucuOxKXnQ

50 https://www.youtube.com/watch?v=ATNyxH-g0SQ

51 https://www.youtube.com/watch?v=uSR1jagJLNs

52 http://brand.tous.com/es-es/videos

Otra firma española, Suárez, contrató a la actriz Laetitia Casta[53] y a la modelo Emily Deonato[54] junto al famoso fotógrafo de moda, Mario Testino, para sus campañas.

Y una tercera, Gayubo, además de contar con una *web* excelente, tiene una canción propia, compuesta por Dests Hailé, titulada *Black, Pink, Gold & White*, dedicada a la colección de anillos que representan las cuatro etapas de una relación romántica[55].

Como se puede deducir de todo lo expuesto, las joyas, que como se indicó al comienzo de las *miradas*, se podían *ver*, dejando aparte las fuentes tradicionales, y excluyendo a sus propietarias o los escaparates de las joyerías, en la **literatura**, la **pintura**, el **cine** y el **teatro**, se han prodigado por escenarios impensables hace años, cómo este de la **publicidad**, un arma importantísima de difusión y venta de las creaciones actuales. Y aunque se podrían seguir citando ejemplos, llegó el momento de echar el cierre. Se acabó. Por supuesto que aún hay mucho que contar, mucho que mostrar, pero son las firmas que utilizan la publicidad de los medios escritos y audiovisuales quienes deben de hacerlo, es su trabajo, y el nuestro descubrir, ojeando revistas, mirando carteles, anuncios, *fashion-clips*… ese mundo fascinante de las joyas que han acompañado la historia humana desde que ésta ni siquiera era eso, *historia*[56].

http://brand.tous.com/es-es/spring-summer-2015

53 https://www.youtube.com/watch?v=_iGaaQ6wKXc

54 https://www.youtube.com/user/JOYERIASUAREZ

55 http://www.gayubo.com/playlist?playermode=popup

56 Este estudio no cierra las *miradas*. Aún queda otra muy interesante por presentar en un próximo trabajo que sí cerrará el ciclo.

El platero giennense Francisco Moñiz y las custodias de la iglesia del Salvador de Baeza (Jaén) y de la iglesia parroquial de Orce (Granada)

MARÍA SOLEDAD LÁZARO DAMAS
CA de la UNED. Baza (Granada)

En la iglesia del Salvador de Baeza (Jaén) se conserva una llamativa custodia de templete renacentista caracterizada por su abigarrada decoración plateresca. Aunque la pieza presenta las marcas de localidad, correspondiente a la ciudad de Jaén, y de contraste o de marcador, no tiene la de su autor. Su decoración, y algunos rasgos de su composición general, permite establecer una estrecha relación con otra custodia conservada en la iglesia parroquial de Orce (Granada), desprovista de marcas. Tanto una como otra comparten además elementos o rasgos significativos con la custodia procesional de Huéscar, realizada por el platero Francisco Moñiz, posiblemente uno de los maestros más significativos de Jaén en el siglo XVI. Francisco Moñiz desarrolló su actividad artística en Jaén, donde tuvo establecido su obrador, auque mantuvo un estrecho contacto profesional con la diócesis de Guadix y, en particular, con la vicaría de Huéscar, dependiente en aquellas fechas del arzobispado de Toledo. Unas circunstancias que nos invitan a valorar su posible relación con las custodias de Baeza y Orce[1], a las que dedicamos este estudio.

El nombre de Francisco Moñiz aparece ligado a la documentación notarial y eclesiástica de las diócesis de Jaén y Guadix para cuyas iglesias realizó diferentes obras

1 El estudio de las custodias incluidas en este trabajo no habría sido posible sin la generosa colaboración y las facilidades que en su día me dieron los señores párrocos de las iglesias en las que se localizan estas obras. En este sentido deseo expresar mi agradecimiento a los obispados de Jaén y Guadix y a sus delegados de patrimonio D. Francisco Juan Martínez Rojas y D. Antonio Fajardo Ruiz así como a D. Mariano Cabeza Peralta, párroco de la iglesia del Salvador de Baeza, y a D. Damián Pérez Sánchez, párroco de Orce.

de platería. Su aparición y presencia en estos dos ámbitos geográficos es simultánea aunque siempre con el referente de su vecindad en la ciudad de Jaén. La actividad desplegada en ambas zonas no ha ido pareja a la conservación de su obra ya que, con seguridad, solo se conserva la custodia de asiento o procesional de la iglesia de Santa María de Huéscar. Una obra que, por si sola, es argumento suficiente para refrendar las habilidades de este maestro.

Las referencias de carácter biográfico acerca de Francisco Moñiz son escasas. Su nombre comienza a documentarse en 1542, en Jaén, donde consta ya como vecino de la ciudad en el mes de julio. En esas fechas ejerce ya como maestro, con taller propio de platería y, como tal, contratando diferentes obras. Estos datos permiten deducir que debió establecerse en esta ciudad desde fechas anteriores a ese año, ya que la documentación publicada y la consultada no permite afirmar que fuera originario de ella. Su apellido, Moñiz en parte de la documentación y en la firma empleada por el artista y en la única marca conocida, apunta hacia un origen foráneo que bien podría estar vinculado a tierras cordobesas donde el apellido Muñiz y su variante Moñiz no eran infrecuentes. Tampoco cabe descartar una relación con la zona de la Loma de Úbeda donde el apellido se extendió con la repoblación bajomedieval. En esta relación de procedencias no puede descartarse un origen mas lejano incluso, que podría llevarnos a tierras portuguesas donde era frecuente el apellido y de donde procedía otro significativo platero activo en Jaén y contemporáneo de Moñiz, Gil Vicente[2].

En publicaciones anteriores se ha planteado la posibilidad de la llegada a Jaén de Moñiz con Juan Ruiz *el Vandalino* y con motivo de la realización de la custodia catedralicia[3], extremo no documentado hasta la fecha. Tal hipótesis es perfectamente viable dado que Juan Ruiz realizó esta magna obra con la ayuda de un conjunto de oficiales cuyo número se desconoce. En todo caso la aparición de Moñiz en la documentación giennense coincide con los años posteriores a la conclusión de la custodia catedralicia, circunstancias que en su día nos invitaron también a plantear una hipotética llegada de Moñiz a Jaén como integrante del taller de Juan Ruiz, un taller del que también podría haber formado parte Gil Vicente, platero de la catedral de Jaén entre 1555 y 1585 y documentado al menos desde 1540. Gil Vicente era portugués. Según un poder notarial otorgado en 1555 procedía del ducado de Braganza[4], donde habían residido sus padres, ya difuntos, y residía su hermano Francisco Gil. Posiblemente debió trasladarse a tierras hispanas y más concretamente andaluzas en la década de 1530, donde pudo entrar en contacto con el taller sevillano de Juan Ruiz y establecer una relación laboral que, con el paso del tiempo, le trajo hasta Jaén. De la misma forma pudo llegar Moñiz hasta el taller de Juan Ruiz, bien durante los años de vecindad del artista en Córdoba o una vez establecido en Sevilla, y completar posiblemente un aprendizaje que pudo iniciarse antes con otro maestro. En todo caso

2 M.S. LÁZARO DAMAS, "Gil Vicente, platero de la Catedral de Jaén". *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses* nº 172 (1999), pp. 879-893.

3 J. DOMÍNGUEZ CUBERO, "Platería renacentista del giennense Francisco Muñiz en Huéscar (Granada)". *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses* nº 154 (1994), pp. 57-71. M.S. LÁZARO DAMAS, "Juan Ruiz *el Vandalino* y la desaparecida custodia de la Catedral de Jaén". *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses* nº 173 (1999), p. 192.

4 M.S. LÁZARO DAMAS, "Gil Vicente…" ob. cit., p. 880.

tanto Gil Vicente como Francisco Moñiz debían ser maestros jóvenes que no debían sobrepasar los treinta años al comenzar la década de 1540.

Francisco Moñiz estableció su taller en Jaén hasta su muerte, ocurrida en fechas cercanas a 1570. De su vida familiar solo se conoce que contrajo matrimonio y tuvo descendencia aunque únicamente se ha podido establecer la existencia de un sólo hijo, Juan Muñiz de la Vega[5], dedicado también al arte de la platería y posible continuador del taller paterno. Francisco Moñiz debió llevar una vida de cierto acomodo a lo largo de su existencia. Al menos fue propietario de una esclava, que sería la madre del futuro platero Miguel Ruiz[6], avecindado en Alcalá de Henares, y fruto de sus relaciones con el platero giennense Gonzalo Hernández, aprendiz de Moñiz.

Como rasgos de su vida espiritual se puede precisar su pertenencia a dos cofradías religiosas. Fue hermano de la cofradía de San Juan Degollado, con sede en la iglesia de San Juan, en cuyos libros consta como difunto en 1570. También estuvo asociado a la cofradía de la Quinta Angustia de la que fue gobernador en el año 1553[7].

Las noticias sobre su vida laboral son más abundantes y confirman la relación de Moñiz no sólo con la provincia de Jaén sino también con la provincia de Granada. Hay que precisar, en este sentido, sus relaciones personales y artísticas con los territorios giennenses y granadinos dependientes del Arzobispado de Toledo al que representa en 1546 en la escritura de arrendamiento de una heredad en la pequeña población de La Guardia (Jaén)[8]. Desde fechas anteriores se documenta también su relación con la diócesis de Guadix-Baza, para cuyas ciudades, Guadix y Huéscar, realizará diferentes obras. De la misma forma se documenta la realización de otras piezas para alguna villa dependiente de la abadía de Baza, un espacio en el que se detecta la presencia de otros artistas giennenses. Unas circunstancias que permiten abrir otro capítulo en el estudio de este platero como es el de sus relaciones personales y profesionales con otros artistas de la época. Desde fechas muy tempranas se documenta su relación con el citado escultor Juan de Reolid con el que debió mantener fuertes lazos de amistad puesto que Reolid le otorga poderes notariales para representarlo ante el provisor de la abadía de Baza, Álvaro de la Torre, para contratar obras de escultura en su nombre en marzo de 1543[9]. También Moñiz actuará como fiador de Reolid en varias ocasiones y en relación con el contrato de obras de escultura. En 1545 avalaría al escultor en el contrato del crucificado para la cofradía de la Veracruz, de Linares[10] y once años más tarde volvería a ser su fiador en una obra de mayor envergadura, como fue el contrato de los relieves que habían de ornamentar la bóveda de la iglesia conventual de La Guardia[11]. De la misma forma Reolid actuaría como testigo en algunas escrituras suscritas por Moñiz, entre ellas el contrato de aprendizaje del futuro platero Gonzalo

5 M.S. LÁZARO DAMAS, *Los plateros giennenses y su clientela en el siglo XVI.* Jaén, 2005, pp. 278-279.

6 Ibídem, pp. 250 - 252.

7 Ibídem, p. 241.

8 Archivo Histórico Provincial de Jaén (AHPJ). Legajo 276, s/f.

9 AHPJ. Legajo 296, f. 261v.

10 J. DOMÍNGUEZ CUBERO, *De la tradición al clasicismo pretridentino en la escultura jiennense*. Jaén, 1995, p. 157.

11 Ibídem, p. 146.

Hernández. Ambos maestros, a juzgar por los datos analizados, debieron estar unidos por unos fuertes lazos amistosos que se proyectarían, asimismo, en el plano artístico.

Otros artistas con los que debió compartir no sólo amistad sino también experiencias estéticas fueron el escultor Luis de Aguilar y el maestro de cantería Francisco del Castillo *el viejo*. Los nombres de ambos maestros unidos al de Moñiz aparecen en la escritura notarial otorgada en agosto de 1554 a favor de Juan de Reolid, por la cual le otorgaban plenos poderes para tomar a su cargo la obra de cantería y escultura del sepulcro de D. Juan Pacheco -hoy conocido como de doña Marina de Torres[12]-, en la población de Lopera (Jaén). En el marco de sus relaciones personales se incluye también al entallador Enrique de Figueredo puesto que, como fiador de éste, aparece en diciembre de 1551 en la obra de los escaños del Ayuntamiento de Jaén[13]. Entre los escultores, cabe citar también la presencia de Diego de Pesquera en la escritura de fianza de los relieves de La Guardia, según lo publicado por Domínguez Cubero. Por último aparece relacionado con el rejero Agustín de Aguilar, del que fue fiador junto con Francisco de Escalona en el contrato de realización de una reja para la catedral de Baeza, contratada en mayo de 1562 y del que se tiene constancia por otra escritura posterior de 1564[14].

Evidentemente debió estar relacionado con vínculos amistosos con otros profesionales de su mismo oficio. De forma concreta se ha podido documentar su relación con el platero Gil Vicente ya citado así como con los dos hermanos plateros, Pedro y Alonso de Mercado, dedicados al trabajo de las joyas de adorno personal.

De las personas que pudieran haberse formado en su taller de platería es poco lo que puede manifestarse al respecto. Se ha podido documentar el aprendizaje de un muchacho, el futuro platero Gonzalo Hernández, hijo del también platero Miguel Ruiz, cuya carta de aprendizaje se fecha en 1543[15]. El muchacho contaba quince años y el maestro se obligaba a enseñarle el oficio durante tres, de tal forma que saliese como maestro al final del período de aprendizaje. Por último hay que suponer, en principio, el aprendizaje de su hijo Juan Muñiz de la Vega en el taller familiar.

Como otros plateros de su época Francisco Moñiz debió contar con una o varias marcas personales para sellar su obra, aunque en la actualidad sólo se ha podido localizar su marca o punzón en la custodia procesional de la colegiata de Huéscar, junto a la marca de la ciudad de Jaén y la del marcador. Durante algún tiempo esta marca fue leída de forma incorrecta, identificada y asociada a un platero llamado Francisco Martínez, del que se conocía poco más que su nombre, o bien a Juan Ruiz *el Vandalino*[16]. Afortunadamente una lectura más atenta de la marca permitió que pudiera asociarse con el apellido de Francisco Moñiz[17], identificación a la que se

12 M.S. LÁZARO DAMAS, "El sepulcro de doña Marina de Torres de Lopera (Jaén). Estudio iconográfico y vinculaciones artísticas". *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses* nº 154 (1994), pp. 71-119.

13 Archivo Municipal de Jaén. Acta Capitular de 29 de diciembre de 1551. El otro fiador fue el platero Gil Vicente.

14 AHPJ. Legajo 469, f. 1290.

15 AHPJ. Legajo 132 f. 318.

16 M. CAPEL MARGARITO, *Orfebrería religiosa de Granada II*. Granada, 1986, p. 153.

17 J. DOMÍNGUEZ CUBERO, "Platería renacentista…" ob. cit., pp. 57-70.

han sumado posteriormente otros investigadores[18]. La marca se inserta en un marco rectangular y se expresa con la siguiente grafía: MºNIZ. La marca, como señaló en su día Domínguez Cubero, es de complicada grafía y dificultosa lectura, lo que puede haber justificado las lecturas mencionadas.

Frente a otros de sus compañeros de profesión, Moñiz nunca desempeñó cargos institucionales ligados a la platería y al municipio y, por lo tanto, jamás desempeñó los cargos de marcador o contraste.

Las primeras obras documentadas de Francisco Moñiz están ligadas a la realización de piezas para el exorno de las imágenes sagradas según se deduce de la realización de dos coronas para la imagen de la Virgen de la Merced, titular del monasterio giennense del mismo nombre. La ejecución de ambas piezas viene testimoniada en el contrato de la segunda, otorgado con fecha 18 de julio de 1542. La escritura, extremadamente parca en detalles, sólo indica el peso de la pieza, equivalente a 2240 maravedís, aunque aporta el dato de que debía atenerse a la traza de una corona de la misma imagen realizada por el propio Moñiz con anterioridad[19]. El Ayuntamiento de Jaén contrataría también los servicios de Moñiz al que encargaría varias obras destinadas a su capilla, concretamente una cruz y una campanilla de plata que debían completar el ajuar existente. Ambas piezas fueron abonadas al platero en febrero y abril de 1548. Al año siguiente, 1549, concertaría la realización de una custodia de plata para el convento de San Francisco de Jaén[20].

Durante esta década se documenta ya una temprana relación con la diócesis de Guadix y más concretamente con la abadía de Baza, que bien pudiera ser anterior y relacionada con el contrato de obras de escultura en nombre de Juan de Reolid, quien le había otorgado los oportunos poderes para representarlo. Poco tiempo después Moñiz aparece vinculado a la ciudad de Guadix y a su iglesia parroquial de San Miguel para la que habría hecho una custodia[21]. Esta pieza y alguna más serían documentadas por Gutiérrez Alonso en sus libros de fábrica lo que permite deducir la fecha aproximada de realización y la cantidad abonada. La custodia fue pagada al platero en 1548 y su precio fue de 40.000 maravedís. Este encargo propiciaría otros entre los que se ha documentado la realización de dos incensarios[22], por los que se libraron a Moñiz 35.240 maravedís. En el libramiento se anota "*que se compraron a trueque de otros dos viejos que la dicha iglesia tenia*".

Contemporáneo de Francisco Moñiz en Guadix será otro platero documentado en las décadas de 1550 y 1560. Su nombre fue Francisco Martínez y la similitud de su nombre con el de Muñiz ha ocasionado cierta confusión en la historiografía sobre el tema que ha tendido a identificarlos como una misma persona y a afirmar la paternidad de Martínez sobre la custodia de Huéscar. Por nuestra parte queremos reseñar que Francisco Martínez consta como vecino de Guadix en la década de 1560, por lo que

18 M.J. SANZ SERRANO, *La custodia procesional: Enrique de Arfe y su escuela.* Córdoba, 1999, p. 88.

19 AHPJ. Legajo 297, f. 426.

20 J. DOMÍNGUEZ CUBERO, "Platería renacentista…" ob. cit., p. 62.

21 L.C. GUTIÉRREZ ALONSO, "Noticias de platería de Guadix y Baza". *Archivo Español de Arte* nº 255 (1994), pp. 402- 410.

22 Ibídem, pp. 402-403.

habría que descartar una misma identidad para ambos plateros. Martínez se documenta como el platero que, en la citada década, se ocupa de la conservación de la plata de la catedral accitana[23] y de la existente en la iglesia de Santiago de la misma población.

En la década de 1550 se documenta la relación de Moñiz con Huéscar. Para la iglesia parroquial de Santa María debió contratar, con anterioridad a 1556, una cruz de plata, obra de cierta relevancia puesto que sería escogida como modelo para otra cruz que el artista debía realizar para la iglesia de Santiago de esta población, obra contratada el 8 de marzo del citado año. Para su realización, el platero recibió once marcos y seis reales de plata, procedentes del peso de una cruz existente con anterioridad que fue deshecha para la nueva. Moñiz recibió la plata de un intermediario, el bordador Francisco Cerezo, fallecido poco tiempo después[24]. Por el motivo que fuese, volvió a formalizarse una nueva escritura fechada en Jaén en 1559. La primera condición obligaba a Moñiz a que la obra fuese de su mano, con un peso máximo de los once marcos y medio estipulados inicialmente. La segunda condición revela que se trataba de una cruz de mazonería, realizada *al romano*, exigiéndosele plata de mayor grosor en los remates. El pie y la manzana debían tener la debida fortaleza aunque sus dimensiones debían ser menores a la cruz tomada como modelo. De igual manera pie y cañón debían ser realizados en una sola pieza. Moñiz debía realizar la cruz en el plazo de once meses y entregarla en Huéscar. En cuanto al precio de la hechura debía ser el mismo que el establecido para la cruz de Santa María, 2.000 maravedís por cada marco de plata labrada.

Es posible que, con posterioridad al encargo citado, Moñiz recibiera otros nuevos, entre ellos la custodia procesional para la iglesia de Santa María. De hecho, el platero sostuvo cierto pleito con esta fábrica parroquial por motivos no aclarados y que tuvieron como consecuencia que fuera condenado judicialmente al pago de "*tres piezas de plata y dineros*" a la citada iglesia. Así el día doce de diciembre de 1564 el clérigo Alonso Pérez otorgaba poderes a Alonso Pérez de Arquellada para el mencionado cobro[25]. Es posible que por estas fechas Moñiz trabajase para otras poblaciones dependientes de la jurisdicción de Huéscar, si bien no se ha registrado su presencia en la documentación conservada.

La vinculación artística con la abadía de Baza se mantuvo también en la década de los cincuenta. De forma concreta se ha documentado la realización de algunas piezas de plata -un cáliz y una caja- destinadas, con toda posibilidad, a dotar el ajuar de la capilla funeraria del clérigo Rodrigo de Moya, beneficiado de la iglesia de Caniles, localidad situada a siete kilómetros de Baza. Moya debió morir en los últimos meses de 1553 puesto que era ya difunto en enero del año siguiente y, posiblemente,

23 Archivo de la Catedral de Guadix. Libro de fábrica 1565-1584, f. 29v.

24 El nombre del bordador Francisco Cerezo, vecino de Baeza, aparece con cierta frecuencia en la documentación de las ciudades de Baza y Huéscar. Demostradas sus vinculaciones con Huéscar, para cuyas fábricas parroquiales debió trabajar, su vinculación con Baza es un hecho probado puesto que realizó diferentes ornamentos para la iglesia del convento mercedario de Nuestra Señora de la Piedad, a fines de 1540 o década de 1550, sufragados por doña Constanza de Lugo, patrona de la capilla mayor del convento. Esta señora encargó también diferentes obras de platería destinadas al ajuar del convento y de la capilla.

25 M.S. LÁZARO DAMAS, *Los plateros…* ob. cit., p. 246.

debieron ser sus albaceas, el prior Diego Vallejo y el bachiller Álvaro de Moya, los encargados de dotar su capilla con diferentes obras, entre ellas los elementos de plata necesarios. Muñiz realizaría las piezas encargadas, cuyo pago reclama a los albaceas en 1561. Concretamente en el mes de septiembre, Moñiz otorgaba poderes a Juan Caballero para el cobro de doce ducados como pago de una caja[26]. Este encargo para un eclesiástico muy vinculado a la abadía bastetana y, sobre todo, que uno de sus albaceas fuera Diego Vallejo, prior de la iglesia colegial y deán de la catedral de Almería, a su vez sobrino del abad Álvaro de la Torre, nos hace suponer que la obra de Muñiz era conocida en las iglesias de Baza lo que debió facilitarle otros encargos. Las cuentas de fábrica de las tres parroquias bastetanas correspondientes a esta época están desaparecidas y, así, los datos que pudieran aportarnos noticias sobre la dotación de platería de la -entonces- colegiata. Igual ha ocurrido con la documentación eclesiástica de otras poblaciones pertenecientes a su jurisdicción. No obstante, fruto de su relación con estas tierras pudo ser el contrato para la realización de una custodia para la iglesia parroquial de Orce, una pieza de la que no se ha podido localizar documentación alguna, pero que presenta un estrecho parentesco ornamental e iconográfico con la custodia del Salvador de Baeza y con la custodia de Huéscar.

Durante la década de 1550 y 1560 Moñiz simultaneó los citados encargos con los realizados para las diferentes iglesias parroquiales de Jaén. Las cuentas de fábrica de la iglesia de San Bartolomé aportan noticias referentes a la realización de una cruz para esta parroquia, por la que recibe varios pagos entre 1561 y 1566. De éstos puede deducirse que se trataba de un encargo relacionado con una donación particular y, posiblemente, testamentaria[27]. En todo caso desconocemos si se trata de la misma cruz por la que en 1575 se libran al platero, ya difunto, cierta cantidad de maravedís[28]. La cruz no se conserva puesto que a mediados del siglo XVII fue objeto de un trueque y pasó a la fábrica parroquial de Santiago.

Para la iglesia parroquial de San Ildefonso realizaría en torno a 1568 una cruz parroquial, por la que percibiría a cuenta 13.400 maravedís según se registra en las cuentas de fábrica de 1569. La obra fue tasada por el platero ubetense Joan de la Rua que percibió tres ducados por la tasación. La cuenta fue liquidada en 1571, según se especifica en el libro de cuentas del año siguiente[29]. Como puede deducirse Moñiz era ya difunto en estas fechas por lo que sería su hijo Juan quien percibiese los pagos finales.

A las obras anteriores habría que unir una custodia punzonada con su marca que figuró en la *Exposición de Orfebrería y Ropas de Culto* celebrada en 1941 así como, posiblemente, la custodia de la iglesia del Salvador de Baeza, que será comentada a continuación. La primera de ellas se describía en el Catálogo de la citada exposición como “custodia de templete arquitectónico sobre planta exagonal y tres cuerpos sobrepuestos, rematada con estatua del Salvador. Falta el viril. Punzones repetidos de Jaén y MºNIZ. Hacia 1550”[30].

26 AHPJ. Legajo 209, f. 359.

27 Archivo Diocesano de Jaén (ADJ). Parroquias. San Bartolomé, Libro de visitas y cuentas de fábrica 1566-90, ff. 39 y 48.

28 Ibídem, año 1575, f. 74.

29 ADJ. Parroquias. San Ildefonso, Cuentas de fábrica, ff. 186 y 195r.

30 *Exposición de Orfebrería y Ropas de Culto*. Madrid, 1941, p. 39, nº 31.

La *custodia de la iglesia del Salvador de Baeza* (lám. 1) es una custodia de templete, realizada en plata en su color, cuyo origen y procedencia real se desconocen. Las marcas que ostenta la pieza permiten relacionarla con la ciudad de Jaén, donde fuera ejecutada y punzonada por el marcador. Carece sin embargo de marcas de autor, tal como ya se ha indicado. En los estudios en los que se ha hecho referencia a esta pieza se ha identificado al marcador con un platero llamado Diego López, en realidad inexistente. Lo cierto es que dicha marca podría relacionarse más bien con la marca de alguno de los plateros que desempeñaron el cargo de marcador a lo largo de las décadas de 1550 y 1560, y más concretamente con Alonso de Córdoba o Alonso de Mercado[31].



LÁMINA 1. *Custodia de la iglesia parroquial del Salvador de Baeza.*

31 Los diferentes contrastes y marcadores que desarrollaron el oficio en Jaén han sido recogidos en nuestro estudio ya citado "*Los plateros giennenses…*" ob. cit., pp. 55-82.

Se desconoce todo lo relativo a su llegada al templo parroquial, al margen del dato de la donación presente en la propia custodia. La pieza fue una de las obras protegidas durante la Guerra Civil y fue expuesta en la Exposición de Orfebrería celebrada en Madrid en 1941, en la que se datό como una obra realizada hacia 1550[32]. Necesariamente hay que pensar que la custodia sería reclamada como propia por la diócesis de Jaén y como tal devuelta. De hecho se conserva en el Archivo Diocesano de Jaén un inventario de las piezas de orfebrería expuestas en la citada muestra en el que se reseña la iglesia a la que estaban asociadas. En él, y de manera muy breve, sólo se reseña el número de la pieza y una escueta identificación. La custodia sería incluida en el catálogo efectuado por Cruz Valdovinos y García López[33], donde se plantearía una primera aproximación a su estudio. Con posterioridad fue estudiada por Anguita Herrador[34] y por Heredia Moreno que vinculó su ejecución al tercer cuarto del siglo XVI[35].

La custodia consta de pie hexagonal, dinamizado con los salientes cuadrados de las esquinas, zócalo vertical y amplia superficie convexa, decorados con relieves. Aloja en su interior un gollete de escaso desarrollo marcado con flores cuadripétalas. El astil tiene dos cuerpos; el primero, a modo de pedestal, adopta un diseño triangular de ángulos aplanados y decorados con figurillas fundidas de guerreros clásicos, frentes decorados con relieves de San Lucas y San Marcos y escudo heráldico esmaltado, todo ello rematado por una volada cornisa sobre la que se disponen cabezas salientes de torsos vegetalizados. El segundo cuerpo es un nudo arquitectónico de estructura hexagonal que alberga seis hornacinas aveneradas con las figuras de seis apóstoles. Los soportes son columnas abalaustradas y sobre ellas carga el entablamento sobre el que se desarrolla una labor de crestería que se completa con motivos fantásticos de bichas. La transición al templete se realiza mediante una estructura troncopiramidal invertida cuyos frentes se decoran con bellísimos motivos de grutescos. El templete propiamente dicho consta de un doble cuerpo decreciente en altura, el inferior abierto y de planta rectangular, cuyos ángulos se subrayan por retropilastras y columnas abalaustradas desnudas y del que penden las campanillas. Sus lados menores se prolongan en una peana para sustentar las figuras arrodilladas de los donantes. En su interior un viril liso de grandes dimensiones. El cuerpo superior se compone de una estructura arquitectónica cerrada, también de planta rectangular y columnas acanaladas con bastoncillos a media altura. Sus frentes mayores albergan sendos relieves de San Juan y San Mateo, en tanto que los frentes menores se decoran con mascaras barbadas insertas en cueros recortados. La inscripción DIOLA ANTON ALCALDE se inserta sobre el relieve representativo de San Juan Evangelista. Tanto el remate de este cuerpo como el del inferior llevan motivos de crestería que se convierten en perinolas en las esquinas. La pieza se corona con una estructura arquitectónica, de perfil cóncavo,

32 J.M. CRUZ VALDOVINOS y J.M. GARCÍA LÓPEZ, *Platería religiosa en Úbeda y Baeza.* Jaén, 1979, p. 26.

33 Ibídem.

34 M.R. ANGUITA HERRADOR, *Arte y culto. El tema de la eucaristía en la provincia de Jaén.* Jaén, 1996, p. 190.

35 M.C. HEREDIA MORENO, “Custodia”. *La fiesta en la Europa de Carlos V*. Sevilla, 2000, pp. 436-437.

bordeada por cuatro volutas y terminada en un motivo plano y calado de figuración abstracta, muy posiblemente sobreañadido en fechas posteriores. Es muy posible que, originalmente, su remate fuese una cruz o bien la figura del Salvador, presente en otras dos custodias realizadas por Moñiz.

El diseño de la custodia presenta una extraña composición en la que se aúna la tipología propiamente del templete con la de las arquetas eucarísticas y hostiarios explicándose de esta manera la estructura superior de la pieza. Igualmente la estructura de la custodia resulta un tanto llamativa tanto por la resolución del pie, del astil, y por el diseño del templete, a lo que habría que añadir la decoración profana desarrollada en su superficie y las figuras de los donantes. El diseño exagonal del pie fue un elemento presente en, al menos, otra obra de Moñiz, si se tiene en cuenta la descripción de la custodia de templete expuesta en 1941. Este mismo diseño está presente en la custodia procesional de Huéscar y era también el de la planta de la desaparecida custodia procesional realizada por Juan Ruiz para la catedral de Jaén. En el astil destaca la importancia de la estructura triangular de su arranque y cuyo referente se encuentra en una fuente grabada, y más concretamente en un diseño de Daniel Hopfer, en el que se encuentran igualmente los motivos de máscaras grotescas que sirven de inspiración a las cabezas vegetalizadas salientes[36]. Este tipo de diseño se adecuaba de una forma muy especial a las obras de orfebrería por lo que el artista debió seleccionar aquello que mas le interesaba.

La resolución del templete incluye dos tipologías: por un lado la custodia de templete abierta y por otro la caja o arqueta eucarística expresa en la estructura superior, dedicada a guardar las sagradas formas y evocadora simbólicamente del sepulcro de Cristo. El sentido de esta pieza se refuerza si se tienen en cuenta otros elementos dispuestos en el cuerpo inferior. Su estructura recuerda de hecho un hostiario renacentista conservado en la iglesia de San Ildefonso de Jaén, templo para el que también trabajó Francisco Moñiz. Como ya se ha señalado anteriormente, la custodia ofrece como detalle curioso la inclusión de las figuras de sus presuntos donantes cuya identidad debe corresponderse con la inscripción grabada: DIOLA ANTON ALCALDE. Corresponderían por tanto a Anton Alcalde y su esposa sobre los que nada se ha podido documentar. La singularidad de la inclusión de los donantes ha sido reseñada también por Heredia Moreno que apunta como precedente el ejemplo de la custodia de la catedral de Santo Domingo, realizada por Juan Ruiz *el Vandalino*, y que incluye la figura de su donante Diego del Rio[37]. Si, como se ha supuesto, Francisco Moñiz se formó con Juan Ruiz pudo conocer el diseño de la custodia dominicana e incluso conocer la obra directamente si se tiene en cuenta que se realizó en fechas posteriores pero inmediatas a la conclusión de la custodia giennense. La profesora Heredia ha señalado la relación de esta iconografía con las devociones centradas en el rezo de las cuarenta horas, destinado a venerar a Cristo en su tumba.

---

36 A. von BARTSCH, *The Illustrated Bartsch: Early German masters*. Vol. 17. Nueva York, 1981, p. 190. Reproducido en M.J. TARIFA CASTILLA, "Fuentes gráficas de inspiración y modelos de difusión de la arquitectura granadina del Renacimiento", en J.P. CRUZ CABRERA (coord.), *Arte y cultura en la Granada renacentista y barroca: relaciones e influencias*. Granada, 2014, p. 42.

37 M.C. HEREDIA MORENO, ob. cit., pp. 436-437.

En cuanto a su esquema, se inspiraría en la tradición de los sepulcros españoles con imágenes orantes que tendrían su punto de partida en el realizado por Egas Cueman para Alonso de Velasco[38]. En el campo de las relaciones con otras piezas anteriores cabe recordar que la ubicación concreta de los donantes evoca también y nuevamente la que habitualmente ocupan los ángeles adoradores en las arquetas eucarísticas de la zona de la Corona de Aragón, sustituidas en el ejemplo giennense por la figura del donante. Al margen de estas cuestiones, no hay que descartar que fuese una condición expresa en el contrato de realización de la pieza, sugerida por el comprador o bien por el platero.

La influencia de los maestros de escultura y decoradores que trabajaron en Baeza y también en Úbeda, en las labores de ornato de la arquitectura de esta ciudad, están presentes en la decoración de la custodia donde detalles como las esculturas fundidas de los guerreros clásicos con cascos leoninos parecen inspirados en las figuras que decoran una obra tan significativas como la monumental capilla de San Francisco de Baeza, obra vinculada a Andrés de Vandelvira. No obstante el tema del guerrero no fue extraño en la iconografía de las custodias y de ello serían ejemplo la custodia de la catedral de Toledo y la custodia de Fuenteovejuna. La influencia de los artistas giennense queda justificada si se tiene en cuenta la profunda relación entre el citado arquitecto, los escultores Juan de Reolid y Luis de Aguilar con el platero Francisco Moñiz. Los cuatro maestros coincidieron a menudo en obras comunes y compartieron lugar de residencia al margen de mantener una relación personal atestiguada en el hecho de actuar como testigos en diferentes escrituras notariales. Nada tiene de extraño que compartieran un repertorio común de motivos decorativos de los que cada uno extrajo aquellos detalles y temas que le resultaron más apropiados y atractivos. De igual manera ocurriría con los temas iconográficos presentes en las obras de unos y otros y que, en el caso de las custodias, no siempre estarían ligados a un significado simbólico sino mas bien, y planteado el concepto o significado general, a sus posibilidades decorativas.

La custodia incluye varios relieves centrados en la representación de San Juan Evangelista y San Mateo, San Marcos y San Lucas formando pareja respectivamente. Especialmente en el caso de los dos primeros se trata de relieves posiblemente inspirados en una fuente grabada, como parece sugerir el amplio marco paisajístico que aloja a las figuras, con un concepto plenamente renacentista.

En el pie se desarrolla un programa decorativo e iconográfico profano centrado en la idea de la virtud (lám. 2). Este concepto se ejemplifica en la evocación de diferentes personajes femeninos y masculinos mediante el recurso a los bustos insertos en tondos. En total se incluyen tres parejas clásicas ligadas a la idea de sacrificio: Lucrecia y Sexto, Dido y Eneas y Hércules y Deyanira. Las dos primeras, Lucrecia y la reina Dido, son identificables a través de sus atributos, la daga o puñal, las armas con las que dieron fin a su vida. La primera sería ejemplo de la castidad, considerada la virtud suprema en la mujer, en tanto que la segunda pondría fin a su vida tras ser abandonada por Eneas. Víctima del amor y de la fidelidad hacia su esposo Hércules fue Deyanira, que puso fin a su vida tras provocar involuntariamente la muerte de su esposo. En los tres casos es la idea de la muerte voluntaria la que pone final a sus historias, unas muertes que adquieren unas connotaciones asociadas a la idea de sacrificio al representarse en esta obra.

38 Ibídem.



LÁMINA 2. *Custodia de la iglesia parroquial del Salvador de Baeza. Detalle del pie.*

La representación de Lucrecia no es extraña en el arte del Renacimiento y mucho menos en la arquitectura civil en tierras de Jaén. El tema aparece en un programa hoy en día incompleto y recompuesto en la fachada de la casa del capitán Quesada en Jaén, donde también se conserva la figura de Hércules. De igual manera está presente en un edificio muy especial como es la antigua Audiencia y Escribanías públicas de Baeza, donde integra un programa coherente y relacionado con la idea de la virtud en relación con la funcionalidad del edificio. Por otra parte no puede olvidarse el conjunto de tondos presentes en las enjutas del patio de la casa de las Torres de Úbeda centrado en la evocación de hombres y mujeres ilustres de la Antigüedad.

Frente al recurso clásico de las cabezas de perfil, propio de las monedas y medallas incluidas en obras como la de Andrea Fulvio, el autor plantea diseños que escapan prácticamente a los límites impuestos por la superficie del pie, con un relevado muy acentuado que, en algún caso, busca su independencia del marco. Estas mismas notas se aprecian en la forma de representar las cabezas que huye del perfil riguroso para plantear unas formas volumétricas más acentuadas y dinámicas. De nuevo aflora el referente de la gran capilla funeraria de los Benavides en San Francisco de Baeza, donde se encuentra el mismo afán dinámico y expresivo, así como el tono gesticulante, en la serie de cabezas que decoran los nichos.

La representación de un repertorio caprichoso y fantástico es otra de las características de esta obra; unas representaciones que remiten al lenguaje de los grutescos y motivos italianizantes o alemanes y a los grabados incluidos en los tratados arquitectónicos que circularon en el medio hispánico. De ellos proceden los motivos aislados que decoran los salientes del pie y las fajas decorativas planteadas en el zócalo así como los motivos que decoran los frentes de la estructura que sustenta el templete con el viril. Muy especialmente se observa también esa dependencia en las figuras metamorfoseadas, vegetalizadas y monstruosas, que adornan el campo del pie de la custodia, representados como tenantes de los tondos o con un mayor protagonismo. De entre estos destaca la figura del guerrero clásico y, muy expresivamente, una figura femenina desnuda con el final de sus extremidades vegetalizadas y cuyo rasgo mas significativo son las dos serpientes enroscadas en torno a sus brazos y que podría relacionarse con una interpretación libre de la iconografía de Cleopatra. En cuanto al centauro, podría vincularse a la historia de Hércules y Deyanira pudiéndose identificar con Neso, máxime si se tiene en cuenta que actúa como tenante de uno de los tondos aunque no del que identifica a Deyanira. Ello nos hace recordar el amplio margen de libertad compositiva desplegado por los artistas de la época en la interpretación de los repertorios de grabados y la fuerte influencia de este tipo de obras. Este mismo repertorio fantástico se plantea en la cúpula de la custodia procesional de Huéscar, donde se incluyen los temas del salvaje barbado y la sirena tenante de los clípeos o medallas con bustos masculinos, con un ritmo compositivo similar al desarrollado en la custodia de Baeza.

Por la similitud de su programa ornamental e iconográfico con la custodia de Baeza queremos incluir en este estudio la *custodia de la iglesia parroquial de Orce*[39] (lám. 3). Se trata de una custodia de sol sin marcar[40] y cuyo estudio atento revela intervenciones con posterioridad a su realización. No obstante, la mayor parte de la pieza debió ser realizada a mediados del siglo XVI incorporándose después al viril el cerco de rayos, bien para sustituir unos elementos afines y deteriorados o para configurar la pieza de acuerdo a una nueva estética. Interiormente el viril muestra desperfectos en el cerco que han sido subsanados con posterioridad.

La custodia presenta un pie de planta ovalada, dinamizada mediante seis salientes rectangulares, cuerpo ligeramente convexo sobre pestaña alta y lisa con doble zócalo decorado con tracería. Sobre este se alza un grueso toro decorado con un rosario de gruesas perlas o esferas sin dorar y separado del pie por una breve escocia. El astil, de configuración abalaustrada, arranca de un breve tambor cilíndrico liso, decorado con cuatro máscaras de fundición sobreañadidas, que soporta un gollete cilíndrico entre arandelas unidas mediante tornapuntas monstruosas zoomorfas fundidas. Sobre este apea un nudo de jarrón, con decoración repujada de máscaras leoninas unidas con paños y cintas colgantes y motivos de tulipanes. El nudo se completa con tornapuntas. Sobre este se alza un nuevo nudo de jarrón de dimensiones menores y decorado con costillas y escotaduras con arandela en el remate. El astil se remata con baquetón ovoide

39 E. MORENO SÁNCHEZ, "Custodia", en A. FAJARDO RUIZ (ed.), *Huéscar. Ut quid perditio haec*. Huéscar, 2005, p. 256.

40 La custodia carece de marcas y sólo presenta una burilada cruzada en el gollete.

y cuello cilíndrico acanalado. El sol tiene ancho cerco, bellamente decorado con una fina y elegante orla repujada con motivos inspirados en el mundo de los grutescos, muy variados; tondos con bustos masculinos y femeninos flanqueados por tenantes y motivos de pegasos y cabezas de carneros vegetalizados. El cerco se completa con crestería formada por motivos de veneras y lises con volutas además de treinta dos rayos flameados y rectos rematados con estrellas y centrados por una cruz con un Cristo fundido.



LÁMINA 3. *Custodia de la iglesia parroquial de Orce (Granada).*

La custodia desarrolla un repertorio decorativo tanto en el cerco del viril como en el pie que manifiesta su deuda con los grabados y grutescos de la época y muy especialmente con la decoración del pie de la custodia del Salvador de Baeza, con la que se relaciona la composición de los tondos de tríos y parejas clásicas. También con la custodia de Baeza se relacionan las figuras de los tenantes vegetalizados. Novedad con respecto a la citada custodia es la figura masculina alada y vegetalizada, cuyo referente se encuentra igualmente en los repertorios de grutescos y en la arquitectura giennense y granadina de la época y que está presente también en la custodia de Huéscar. Se trata por tanto de un elemento utilizado por diferentes artistas y en distintos tipos de obras que remite a una fuente grabada.

Desde el punto de vista iconográfico adquiere una gran importancia la decoración del pie, compuesta por dos tríos centrados por los bustos de dos mujeres. Una de ellas es fácilmente reconocible pudiéndose identificar con Lucrecia, debiendo corresponder las cabezas de los dos varones que la flanquean a su esposo, Colatino, y a Sexto, su agresor e hijo del rey Tarquinio. Lucrecia representaría el modelo romano de la virtud, ejemplificada también en este caso a través de la castidad. La otra figura femenina es más difícil de identificar, al carecer de elementos propios a no ser el casco alado que cubre su cabeza y el seno desnudo. Podría tratarse de nuevo de la reina Dido, a tenor del ejemplo baezano, aunque sin el puñal que la distingue en la citada custodia.

El repertorio ornamental de la custodia se completa con las figuras vegetalizadas que, a modo de tenantes, sujetan los medallones. Frente al relieve empleado en Baeza su planteamiento es mas comedido y sujeto al marco que lo alberga y mucho mas convencional, sin la libertad y la capacidad expresiva planteada en la custodia del Salvador. Estas diferencias nos invitan a plantear la colaboración de otra mano distinta a la de Moñiz aunque influida por su obra y que pudo interpretar los diseños del maestro a la vista o no de sus obra; un maestro que bien pudo ser su hijo, Juan Muñiz de la Vega.

Los orígenes de esta custodia y todo lo relacionado con su encargo y ejecución son una pura incógnita ya que la documentación relacionada con los registros de esta fábrica parroquial, relativos al siglo XVI, han desaparecido y con ellos la posibilidad de localizar algún tipo de pago. Las apreciaciones estilísticas que se desprenden de su estudio permiten relacionar su ejecución en general con el segundo tercio del siglo XVI y posiblemente con las décadas de 1550 y 1560. En esas fechas Orce estaba incluida en el territorio sometido a la jurisdicción eclesiástica de la abadía de Baza y desde el punto de vista institucional y territorial era el centro del señorío de la familia Enríquez. Fue esta familia nobiliaria la encargada de la construcción del templo, al igual que ocurrió en otras poblaciones como Galera, y la responsable también de su dotación. No obstante, los elementos propios del ajuar litúrgico debieron ser costeados por la propia fábrica parroquial y, en este caso, la custodia y otras obras de platería que, de lo contrario, ostentarían la heráldica asociada a los Enríquez. Orce sufriría en 1569 los efectos derivados del levantamiento de los moriscos. Su iglesia fue incendiada pero pudieron ponerse a salvo los elementos de valor del templo por lo que podemos deducir que la custodia debía estar realizada en esas fechas. Con posterioridad las rentas de la fábrica debieron dedicarse a la reconstrucción del templo quedando poco margen para otro tipo de obras. La documentación del siglo XVII refleja la intervención de diferentes

plateros en esta iglesia pero no relacionados con la custodia; tampoco en los siglos posteriores.

Las características de la pieza en sí sugieren más bien un encargo directo a un desconocido platero cuya identidad podría vincularse con las debidas reservas con el taller de Francisco Moñiz. Para defender esta hipótesis conviene recordar otros encargos de este maestro para la zona y, en general, para la diócesis de Guadix donde fue frecuente la relación con los talleres artísticos de la provincia de Jaén. Moñiz no debió trabajar solo sino que debió ayudarse de oficiales, entre ellos su propio hijo, lo que podría justificar las diferencias en cuanto a factura perceptibles en relación a las custodias de Baeza y Huéscar. No obstante, la impronta, el repertorio ornamental y el referente de las fuentes grabadas y los grutescos son comunes a las tres obras.

A pesar de sus diferencias tipológicas y estructurales, las custodias de Baeza y Orce presentan un rasgo común que no es otro sino el programa iconográfico desarrollado en el pie, ya sea con una intencionalidad simbólica y moral o como simple programa ornamental. Esa identidad muestra el uso de un mismo repertorio inspirador interpretado con muy ligeras variantes.

En todo caso, y al margen de que la documentación escrita pueda respaldar o no la relación con Francisco Moñiz de ambas custodias, cabe destacar la excepcionalidad de unas piezas que han podido escapar al cambio de gusto estético, al peligro de las fundiciones efectuadas a lo largo del tiempo, y a otras circunstancias históricas, sin ir más lejos las incautaciones de plata efectuadas con motivo de la guerra de Independencia por el ejército francés o a la selección de obras de la diócesis de Guadix que debían ser enviadas a la Junta Suprema en las mismas circunstancias. Pero, sobre todo, cabe destacar que son testimonio de la relación artística existente entre los talleres giennenses de platería y la zona oriental del reino de Granada.

Don Sebastián Hurtado de Corcuera y su regalo a la Real Capilla

FERNANDO A. MARTÍN
Conservador del Patrimonio Nacional (1988-2013)

Don Sebastián Hurtado de Corcuera, descendiente de un linaje asentado en Álava, siguió la carrera militar como la mayoría de los miembros de las familias hidalgas del siglo XVII, tras el ejemplo que encontró dentro de sus familiares más allegados que sirvieron a los reyes Felipe III y Felipe IV[1].

Hijo del capitán Don Pedro Hurtado y María de Corcuera, entró como soldado simple en los estados de Flandes donde sirvió a las órdenes de diferentes Maestros de Campo hasta el año de 1627. En este año emprendió viaje a América para ocuparse allí de diferentes empresas al servicio de S.M. Reorganizó la vigilancia de las escuadras para garantizar la llegada de los galeones de la plata; fue Maestre de Campo del Tercio de Callao y Tesorero de la Real Caja de Lima.

En 1633 se le ordenó pasar a Panamá para servir como Gobernador, Capitán General y Presidente de la Audiencia donde estuvo algo más de año y medio organizando y fortificando este territorio. Posiblemente, tras demostrar su eficiencia en ambos puestos, al año siguiente, Felipe IV le manda pasar a servir a las islas Filipinas con los mismos cargos y nombramientos que había tenido en Panamá.

En junio de 1634 llegó al archipiélago con dos compañías que levantó junto a su sobrino Pedro Hurtado de Toledo. Según parece su llegada supuso una reorganización de la administración de las islas así como la conquista y el apaciguamiento de sublevaciones y levantamientos tanto de nativos como de colonias de chinos y japoneses. Fortificó ciudades y reorganizó la defensa militar.

1 Según dio a conocer Nuria González Alonso en su artículo sobre este personaje en la Revista *Anales del Museo de América* nº 22 (2012), pp. 199-218.

En el terreno social reorganizó la administración del Hospital Real de Manila, en el que eran atendidos los soldados y ciudadanos, que dependía de la orden franciscana; Corcuera lo entregó, primero a los seglares, y después a la orden de San Juan de Dios. Fundó la Capilla Real de Manila, el Colegio de San Felipe poniendo al frente de él a la Compañía de Jesús. Todo ello provocó un enfrentamiento con el obispo que llegó incluso hasta su destierro.

Las protestas que llegaban al Consejo de Indias fueron tantas y tan numerosas, sobre todo del estamento eclesial, que provocaron el nombramiento de un nuevo Gobernador, Don Diego Fajardo Chacón que tomó posesión el 11 de agosto de 1644.

A los treinta días Don Diego determina arrestar a Hurtado de Corcuera, embargando todos sus bienes y tras un juicio en el que apenas le dejaron defenderse, él, recurrió al Consejo de Indias y a S.M. y tras largos cinco años de burocracia palaciega y la retirada de los cargos que le habían acusado algunas de las órdenes religiosas, el Consejo de Indias lo declaró inocente y S.M. en compensación lo nombró en primer lugar Corregidor de la ciudad de Córdoba, pasó más tarde por Asturias revisando las fortificaciones militares y sofocando una revuelta sobre el pan. En el año 1659, se le nombró Capitán General de Canarias y Presidente de la Audiencia, recuperando así la posición que le había sido arrebatada por las intrigas y envidias de los altos cargos filipinos.

El 7 de agosto de 1660, según publicó Nuria González, otorgó testamento ante el escribano canario Don Luis Román, y de él se desprende que nunca contrajo matrimonio y que no tuvo descendencia, dejando como herederos a sus hermanos y sobrinos. En el testamento se mencionan algunas piezas de plata y metal como lo más principal de sus posesiones, mandadas desde América a su familia de Álava.

- Un Niño Jesús de bronce dorado.
- Una cruz de plata de 3 cuartas de vara de alto.
- Dos fuentes, dos aguamaniles y una fuente dorada con sobrepuestos esmaltados, y escudos de oro, que había remitido desde Panamá, para uso en los bautismos de la familia.
- En su casa de Santa Cruz se localizaron: Una palangana y un jarro de plata grandes, otro jarro con tapadera y un plato grande; dos pares de vinajeras, dos platillos pequeños de plata; un cáliz, dos hostieras; ocho vasos y cuatro escudillas.

De este pequeño inventario se deduce la sobriedad de su ajuar doméstico, muy propio de un militar soltero pero, además, nos aporta la evidencia de como las fuentes y aguamaniles se utilizaban en las ceremonias de los bautizos, no solo de las familias más encumbradas. Este hecho ya lo puso de manifiesto la profesora Sanz Serrano en su artículo sobre las jarras bautismales en 1975[2].

A pesar de esta sobriedad Don Sebastián Hurtado de Corcuera mandó una serie de regalos a Su Majestad Felipe IV y a su Real Familia, posiblemente en agradecimiento a los nombramientos y cargos recibidos, según se desprende de un

2 M.J. SANZ SERRANO, “Jarras bautismales del Museo Lázaro Galdiano”. *Goya* nº 129 (1975), pp. 149-155.

memorial enviado al Rey en el año de 1653 en el que se adjunta una relación de las alhajas que había mandado realizar para la Capilla Real de S.M. y que fueron embargadas y vendidas por su sucesor Don Diego de Fajardo[3].

Memorial de las alhajas que Don Sebastián de Corcuera tenía hechas en Filipinas para la Capilla Real de S.M., que le embargó y vendió Don Diego Fajardo, su sucesor:

- Primeramente un viril de una custodia con diamantes, rubíes y esmeraldas, tasado en la almoneda en doscientos setenta pesos de plata y costó treinta y tres mil.

- El pie de dicho viril de filigrana de oro que no tenía puestas las piedras si no solo los encajes.

- Una urna de oro con su tapadera y una cruz de dos brazos de esmeraldas grandes y finas para las formas y dar la comunión en palacio.

- Un cáliz de oro y en su patena a las espaldas esmaltada la cruz de Alcántara.

- Las palabras de la consagración de oro guarnecidas de filigrana de oro…

- Un portapaz de filigrana de oro con la imagen de Nuestra Señora y su Hijo, de cincel, el que está ya en la Capilla Real, que lo traía y un religioso de San Agustín para llevarle a Roma y con la noticia que… el Patriarca lo trajo a la Capilla.

- Un tabernáculo de filigrana de plata con puertas de plata para poner dentro la custodia, de una vara de alto, de tres mil pesos.

- Una Águila imperial tan grande como una tórtola con dos cabezas abiertas, con las alas de filigrana de oro cuajadas de piedras, rubíes, esmeraldas y coronadas las cabezas con diamantes, para poner a los pies de la custodia.

- Dos leoncillos para los lados de dicha águila del pie de la custodia de filigrana de oro.

- 36 candeleros redondos aovados y ochavados para ponerles dentro del tabernáculo de filigrana para que todo entre en el altar.

PARA LA REINA NTRA. SRA.:

- Un escritorio de filigrana de plata con los extremos dorados, con sus cajoncillos de lo mismo y su bufete de estrado de la misma filigrana. En los cajoncillos trece rosarios de calambuco y filigrana dorada.

- Otro escritorio… menor para encima de la mesa con su bufetico para su tamaño de la misma filigrana y lleno de otras menudencias curiosas de china.

- Seis bauletes de filigrana de plata y cajitas de diferentes hechuras y todas llenas de menudencias.

Todas las cuales cosas encajonadas y bien acomodadas en estuches que se tasaron con las mismas alhajas y todas se vendieron por mucho menos de su valor y de lo que le costaron a Don Sebastián, por orden de Don Diego Fajardo.

3 La documentación que aquí se aporta está sacada del Archivo General de Indias, a través del portal PARES, cuya referencia es: ES.41091. AGI/23.6.1004/Filipinas 4, N. 41.

No todas se vendieron en almoneda, pues Don Sebastián contó con la ayuda de varios amigos que le ayudaron a ocultar algunas de estas joyas, como el Contador de la Caja de Manila, Ruíz de Salazar y su mujer, que fueron detenidos y a los que Fajardo despojó de sus bienes dejándoles en la miseria a ellos y a sus hijas; Ruíz Salazar murió en prisión.

Incluso el gobernador Fajardo envió una nota a los jesuitas para que no ayudasen a Corcuera en la ocultación de sus bienes, pero llegó a descubrir las piezas ocultas que fueron guardadas en la Caja de la Real Hacienda de S.M. en Manila por orden del mismo Fajardo; así se pone de manifiesto en la documentación que el Marques de Mancera remite a S.M. para informarle del viaje de la custodia hacia Madrid. Esta documentación desdice la teoría de que en el año 1645 se habían transportado clandestinamente a Acapulco con el galeón[4]; se trata de las certificaciones que los jueces oficiales de la Real Hacienda de Manila dieron el 24 de julio de 1645 de las piezas depositadas en la Real Caja de Manila, de las que se hizo cargo su Tesorero. Este asiento se describe así: "*Una custodia de oro, esmaltada, de diamantes con sus rayos y su pie, que en este día se hizo su entrada por bienes de Don Sebastián Hurtado de Corcuera por Orden del Señor Don Diego de fajardo a pedimento del Señor Fiscal de S.M.*".

El 4 de noviembre de 1648 se hace el cargo también, al Tesorero de dicha Real Caja de Manila, de una caja de plata de filigrana y de un águila bicéfala, de los mismos bienes de Don Sebastián Hurtado de Corcuera para que esté todo junto en dicha Caja "*hasta que S.M. ordene y mande lo que más convenga*".

Estas tres piezas se mantuvieron en Manila, a pesar de las diferentes Reales Cédulas mandadas desde Madrid, pidiendo su traslado a la Corte, hasta el 18 de junio de 1670 en que fueron enviadas a Veracruz, en la nao de Ntra. Sra. del Buen Socorro a cargo del General de la misma Don Diego de Arévalo y su capitán Esteban de Melgar[5].

El envío de la custodia se retrasa de forma inusual pues encontramos nuevas Cédulas reclamando la custodia tanto al Gobernador Sabiniano Manrique de Lara en 1659, como a Don Diego Salcedo su sucesor en 1664[6].

La justificación al retraso queda patente en el informe remitido a S.M. por el sucesor de Fajardo en Manila, en agosto de 1659, en el que manifiesta: "*que por Reales Cédulas de los años 1649 y 1651 fue V.M. servido de mandar a Don Diego Fajardo, mi antecesor en estos cargos, que remitiese a poder del Conde de Alva (de Aliste),Virrey que entonces era de Nueva España, la custodia que Don Sebastián Hurtado de Corcuera, Gobernador que fue de aquellas islas, hizo labrar para la Capilla Real con una relación en que se contienen las piezas de que consta dicha*

4 Sobre esto consultar la publicación de A. PICAZO MUNTANER, "Redes de poder y colisiones en las Filipinas hispánicas: Sebastián Hurtado de Corcuera". Publicación digital de la Real Academia Hispano Americana de Ciencias Artes y Letras. Año. 2013, nº 3.

5 AGI. México 45, N. 11-2.

6 ES.41091. A.G.I./23.6.431/Filipinas 330, L. 5, ff. 175v-177v /Filipinas 330, L. 5, f. 179r y /Filipinas 330, L. 6, ff. 126v-129r.

custodia y algunas otras cosas de regalo para la Serenísima Reina Ntra. Sra., y Príncipe Ntro. Sro.". Asimismo, refiere que la custodia está guardada en la Caja Real de aquella ciudad, aludiendo a Manila, pues más adelante manifiesta que no se ha realizado el envío por el hecho de que las Cédulas Reales estaban despachadas por el Consejo de Estado y refrendadas por el Universal, y no por el de Indias como estaba ordenado por S.M.[7].

El Virrey de Nueva España, Marques de Mancera, notifica a Felipe IV en marzo 1671 que los regalos del Gobernador Corcuera son remitidos a la Casa de la Contratación de Sevilla en la nave capitana de la Flota de ese año, que llegó en agosto; es más, al margen de la última notificación se anota: "*Esta custodia llegó a esta Corte y vino en la flota de agosto del año 1671*"[8].

Al menos, llegaron a España tres piezas importantes y posiblemente las de más valor, las cuales el gobernador Fajardo no pudo vender gracias a los partidarios de Corcuera que supieron guardarlas hasta que el Fiscal de Manila tomó cartas en el tema de la residencia de Corcuera.

En las certificaciones de los Jueces y Oficiales de la Real Hacienda de Manila se describen las piezas de esta manera:

"*…una custodia de oro, esmaltada de diamantes, con sus rayos y su pie… tiene las piezas siguientes. Veinte rayos y en cada uno 12 diamantes rosas pequeños y el del extremo mayor, y el rizo con 52 diamantes delgados; y el cerco de dicha custodia, que llaman cañón con dos diamantes rosas grandes en lo alto y diez diamantes fondos grandes, ocho rubíes brutos y cuatro esmeraldas grandes, las dos cuadradas y las otras dos prolongadas; cuatro flores de lises, con veinte siete esmeraldas cada una y en el extremo un diamante rosa, que todo como esta pesó con una vidriera cincuenta y dos quilates, por la tasación que hicieron el Almirante Luis Alonso de Roa, Manuel Guerrero, fiel contraste de esta ciudad y Antonio de Aguilar, platero de oro, que fueron nombrados en virtud del auto del dicho Señor Gobernador, a pedimento del Señor Fiscal. Los cuales tasaron unánimes y conformes la dicha custodia en veinte y seis mil pesos de oro…*".

Los mismos oficiales y tasadores describen el resto de las piezas que se guardaban en la Real Caja de Manila el 4 de noviembre de 1648:

"*…Una caja de plata de filigrana dividida en veinticuatro piezas grandes y pequeñas, en que se incluyen cuatro pilaretes, dos leoncillos pequeños, siete varillas de plata delgada, un hábito de Alcántara y una cruz pequeña. Todo dicha plata de filigrana y una llave para dicha caja, que todo pesa ochenta y ocho marcos y dos onzas.*

Y así mismo, de una águila de oro de filigrana de dos cabezas que tiene treinta y cinco esmeraldas pequeñas, cincuenta y tres diamantes pequeños y diez y seis rubíes

7 AGI. Filipinas 2, N. 175.

8 ES.41091. A.G.I./23.6.431/Filipinas 330, L. 6, ff. 244v-245r; AGI. México 45, N. 11.

grandes y pequeños puestas todas dichas piedras en dicha águila en diferentes partes y es toda pesa como está veinte y un quilates".

Las descripciones y tasaciones se repiten en el acta de obligación, que se levanta en el puerto de Cavite, en la isla de Luzón, a quince kilómetros de Manila, por el escribano público y real D. Nicolás de Herrera el 27 de junio de 1670, el General Don Diego de Arévalo que lo es de la nao capitana Ntra. Sra. del Buen Socorro, que este presente año se despacha del puerto de Cavite al de Acapulco de la Nueva España, por el socorro ordinario de estas islas, y el Capitán Esteban de Melgar, los cuales otorgaron haber recibido de los señores Jueces y oficiales de la Real Hacienda de estas islas las piezas mencionadas, de Don Sebastián Hurtado de Corcuera.

Según esta obligación las piezas van embaladas en cuatro cajas de madera, dos cuadradas y dos prolongadas de poco más o menos de tres cuartas de vara de largo, media vara poco más de ancho y de un palmo de alto; de lo que se desprende que el viril y el pie de la custodia van por separado.

De la llegada de las piezas a México da fe el secretario de la Cámara del Virrey Marques de Mancera, Don José de Huarte Vidaurre, quien manifiesta haber visto los originales de estos escritos y certificaciones, los cuales quedaron en su Secretaría, y otorga las copias de los mismos, que son los que se guardan en el Archivo de Indias, el 14 de enero de 1671 y que envió el Virrey a S.M. avisándole que los regalos se enviaron en la nave capitana de la flota que se envió en ese mismo año y que llegó a Sevilla en el mes de agosto[9], casi diez años después de la muerte de Corcuera.

Como vemos no llegaron todas las piezas que se mencionan en el memorial presentado por Corcuera al Rey en 1653[10], y al comparar éste con las certificaciones de los oficiales de la Real Hacienda en Manila, nos damos cuenta que se dan ciertas diferencias, por lo que el de Corcuera debió hacerse de memoria. Fueron muchas las piezas vendidas o desaparecidas y que de conservarse hoy podían darnos una mejor idea del trabajo de la filigrana en esta zona geográfica.

La importancia de la documentación que aquí aportamos está en que refuerza la teoría de la elaboración de piezas de filigrana en el extremo más oriental del Imperio español, Filipinas, y de cómo se transportaban en el Galeón de Manila a México y de allí a la Península. Sobre la llegada de piezas a la Península y el movimiento de los galeones, sobre todo en el Pacifico ya se han ocupado otros investigadores[11].

Por otro lado, la variedad tipológica que nos aporta sirve para desdecir, en parte, la teoría de que la mayoría de las piezas de filigrana se elaboraban en el continente americano o en la Habana. No descartamos que el origen de muchas piezas de este tipo se hicieran ahí, pero no debemos olvidar que al otro lado del Pacifico había una manufactura importante que tiene sus orígenes en China y desde la primera mitad

9 AGI. México 45, N. 11.

10 AGI. Filipinas 2, N. 172-12.

11 Consultar el catálogo de la Exposición: *Pacifico, España y la aventura del mar del Sur*. AC/E. varias sedes. Valencia 2015. También M.T. SÁNCHEZ TRUJILLANO, "Los envíos de Indias. El arte colonial en la Rioja". *Anales del Museo de América* nº 9 (2001), pp. 225-274.

del siglo XVI llegaban a la Península objetos de filigrana como las famosas cadenas de oro, traídas de Oriente por los barcos portugueses.

La custodia de sol que se menciona en ambas descripciones y que fue encargada por el gobernador Hurtado de Corcuera en Manila, durante los primeros años de la década de los cuarenta del siglo XVII, refuerza la teoría anterior y adelanta la cronología de las piezas conocidas hasta ahora[12].

En el memorial del año 1653 se pone en relación la custodia con un águila bicéfala, todo ello de filigrana, que iría colocada al pie, dato éste que autoriza aún más, si cabe, la teoría de Carmen Heredia cuando pone en relación el grabado del frontis del libro del "Sumo Sacramento de la Fe", escrito por un miembro de la orden de los jesuitas en 1640, con la tipología de la custodias con águilas bicéfalas[13].

Siguiendo con la tipología hay que destacar la descripción del tabernáculo de filigrana con puertas, para poner dentro la custodia, por fecha es un antecedente de los publicados de Cuba, originales y de perfil sinuoso que se fechan a mediados del siglo XVIII. Más conocidos son también los candeleros, portapaces, sacras, cálices y hostiarios, este último con forma de urna.

Dentro de la tipología civil nos llama la atención los escritorios con sus estrados de cajones, los bauletes y cajas todo ello de filigrana. De los primeros no nos han llegado ejemplares, que yo sepa, pero bauletes y cajas de filigrana existen aún y son de formas muy variadas: La de la parroquia de Ntra. Sra. de la O en Sanlúcar de Barrameda, la que se conserva en el Victorian and Albert Museum de Londres, o la del Museo diocesano de Vizcaya, etc.

De las piezas que llegaron a España nos llama la atención la caja de plata "*de filigrana dividida en veinticuatro piezas grandes y pequeñas, en que se incluyen cuatro pilaretes, dos leoncillos pequeños, siete varillas de plata delgada, un hábito de Alcántara y una cruz pequeña. Todo dicha plata de filigrana y una llave para dicha caja, que todo pesa ochenta y ocho marcos y dos onzas*". Esta descripción no coincide con la urna de oro, con su tapadera y una cruz de dos brazos de esmeraldas, grandes y finas, para las formas y dar la comunión en palacio, que se menciona en el memorial de Corcuera; cabe pensar que se trataba de un hostiario o, también, de una arqueta para contener un coponcillo para dar la comunión.

Puede ser que la caja de filigrana de plata fuese alguno de los bauletes, o cajitas de filigrana de diferentes hechuras que se mencionan al final del memorial, para contener menudencias.

12 Ver J. PÉREZ MORERA, "El arte de la Platería en Cuba. La plata labrada y la filigrana", en J.M. GONZÁLEZ GÓMEZ y M.J. MEJÍAS ÁLVAREZ (coords.), *Estudios de historia del arte*. T. II. Sevilla, 2009, pp. 445 y 449. Sobre filigrana, asimismo M.J. SANZ SERRANO, "El Arte de la Filigrana en Centroamérica. Su importación a Canarias y a la Península". *Goya* nº 293 (2003), pp. 103-114 y M.J. MEJÍAS ÁLVAREZ, "La plata labrada en La Habana del siglo XVIII: incumplimiento legal y tratamiento técnico", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2005*. Murcia, 2005, pp. 291-299.

13 M.C. HEREDIA MORENO, "Origen y difusión del águila bicéfala en la platería religiosa española e hispanoamericana". *Archivo Español de Arte* nº 274 (1996), pp. 183-194.

Una pieza parecida se conserva en las dependencias de la Capilla del Palacio Real de Madrid. Se trata de una arqueta tipo baúl, con el nº inv. 10101982, la cual damos a conocer por primera vez (lám. 1). Tanto por el número de piezas que la componen, las varillas delgadas de plata que tienen los bordes y en su base, los pilaretes de los pies traseros como los dos dragones chinos, de larga cola, apoyados en una bola, que se aprecian en una foto antigua de esta pieza, anterior a la Guerra Civil (lám. 2)[14], que podían interpretarse como los leoncillos que se mencionan en las certificaciones dadas a la hora de su transporte, nos lleva a pensar que, esta arqueta pudiera ser algunos de los bauletes que se mencionan entre los regalos para la Reina, en el memorial de 1653.

El hábito de Alcántara que se menciona con la caja de filigrana de plata, y la cruz pequeña, serían piezas sueltas, restos de otras, que irían en el interior de la caja.

Es posible que con el paso del tiempo la arqueta fuese restaurada pues su forro de seda bordado (lám. 3), según nos manifiesta el especialista en textiles Don Manuel Pérez Sánchez, corresponde al periodo fernandino, y esto se corrobora por la inscripción grabada en las pestañas laterales, soportes de la tapa, que dice: "LA REINA NTRA. SRA. Dª. MARIA JOSEFA AMALIA / LA DONO AL REAL CONVENTO DE CAPUCHINOS / DE EL PARDO EL 21 MARZO AÑO 1827", y en la otra: "NO PUEDE ENAGENACION / FRAY FELIX DE LA PUEBLA / NUEVA GUARDIAN".

El convento de Capuchinos del Real Sitio de El Pardo sufrió la exclaustración con la Desamortización de Mendizábal y la pieza, al ser de donación real, debió volver a la Capilla Real.

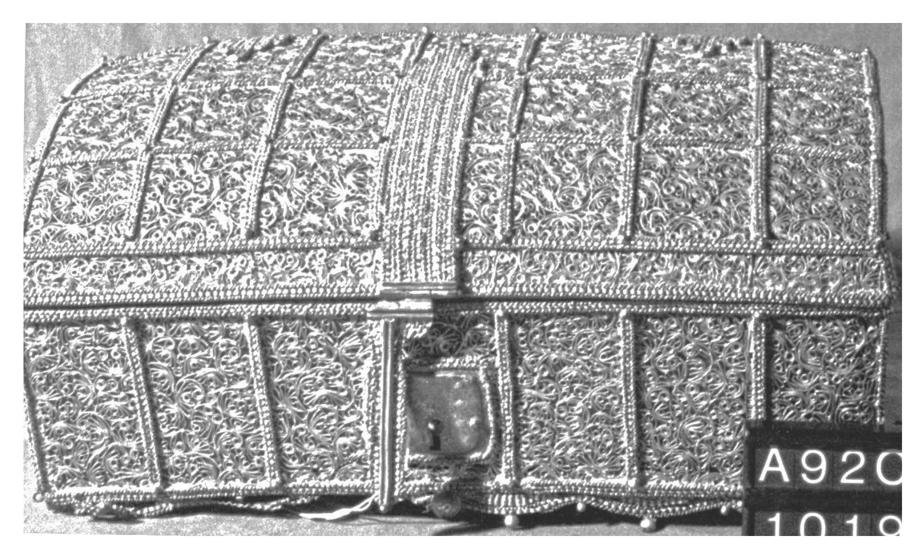


LÁMINA1. *Arqueta de filigrana de plata, Capilla del Palacio Real de Madrid. Patrimonio Nacional.*

14 Archivo General de Palacio. Fondo Fotográfico. Nº inv. 10182103.



LÁMINA 2. *Imagen antigua de la arqueta en la que se aprecian los leones–dragones como patas delanteras.*



LÁMINA 3. *Detalle del bordado interior de la arqueta.*

Platería y joyas de la reina María de Hungría: estado de la cuestión

CRUZ MARÍA MARTÍNEZ MARÍN

Introducción

Los últimos estudios han proclamado la importancia la figura de María de Hungría en el panorama político europeo, devolviéndole el lugar que le corresponde en la Historia. Sin embargo, a pesar de la importancia que tuvo como coleccionista y patrona de las artes, su papel en este aspecto no ha sido estudiado en profundidad. La mayoría de las investigaciones se han dedicado a los estudios sobre su biblioteca y su mecenazgo musical. Las publicaciones relacionadas con su patronazgo en el resto de las artes son, en general, relativamente recientes y se han centrado en los tapices, la arquitectura y la escultura, siendo la parte pictórica abordada de manera transversal en estos estudios.

Hay aspectos del mecenazgo de María de Hungría que no han sido estudiados, como el referente a las piezas exóticas procedentes del Nuevo Mundo o el coleccionismo de instrumentos y textos musicales, colecciones que sabemos gracias a los inventarios que fueron muy amplias. En el campo de la orfebrería este primer bloque de piezas exóticas debe ser sin duda el más esclarecedor. Por otra parte, es de suponer que una vez se hayan estudiado sus inventarios y su correspondencia tendremos más noticias sobre piezas de devoción privada o piezas litúrgicas donadas a iglesias, hasta el momento sabemos tan solo de donaciones en forma de pinturas devocionales o de tipo económico. A causa de las fastuosas fiestas de Binche, María se hizo con una significante cantidad de objetos de vajilla en oro y otros materiales preciosos que trataremos de analizar en este trabajo. En líneas generales, la figura de María de Hungría no está lo suficientemente valorada en el contexto de su coleccionismo y mecenazgo artístico, sobre su acción como promotora de las artes queda aún mucho por hacer.

Joyas

María de Hungría tan solo portó joyas hasta los veintiún años, edad a la que enviuda. Durante los siglos XIV y XV se da forma y se establece la imagen de esposa ideal, que debía ser poco más que un ornamento para la corte de su marido y proveerle de herederos, sin ejercer un poder real en aspectos políticos o económicos[1]. Sin embargo María, además de llegar a ser una figura dominante en la corte ya cuando era reina de Hungría, usó su dote para transformar la corte real húngara en un centro modélico del Humanismo[2]. Asimismo llegó a financiar de su propio bolsillo la renovación del vestuario en mal estado de su esposo Luis, ya que a su llegada observa que los nobles disfrutaban de tal lujo y el esplendor que hacían parecer al rey un mendigo[3].

Cuando contaba con nueve años y tras la ceremonia de compromiso, se instalo en Innsbruck junto con Ana, la princesa de Hungría, y es entonces cuando Maximiliano la obsequia con una serie de regalos, entre ellos, un sombrero de terciopelo a la moda alemana, con detalles de oro y joyas, realizado por un cortesano al que se le dio una lista con el número y tamaño exacto de los rubíes, perlas y diamantes que debía incluir. Además de esto María recibe varios objetos que habían pertenecido a su abuela Bianca Maria Sforza: un casquillo bordado con perlas y una serie de joyas. Cuando más tarde, en 1519, Maximiliano encarga a Hans Maler un retrato de María para usarlo como obsequio a su prometido -que hoy se conserva en la Society of Antiquaries de Londres-, en él queda reflejado un casquillo que encaja en esa descripción, además de un collar enjollado[4]. En 1525, Hans Krell la vuelve a retratar -Museo de Munich-, y en este caso la vemos portando un collar similar al anterior pero un sombrero perlado y bordado de terciopelo, ya al estilo alemán-austriaco, que sustituiría al anterior casquillo francés.

No tenemos demasiados datos ni objetos del periodo anterior a su regencia en los Países Bajos. En el Museo Nacional Húngaro de Budapest se conserva la única joya de María de Hungría que ha llegado a nuestros días: un anillo de oro con esmaltes azules y verdes y diamantes. Su forma de rizo lo inserta en el estilo renacentista, aunque la cabeza cuadrada de diamantes forma una capital gótica en forma de M[5]. En el retrato que le realiza Jan Cornelisz Vermeyen aparece un anillo similar a éste.

Tras enviudar y hasta el fin de sus días, su retrato mostraría un rostro sereno y la toca de viuda, siguiendo el ejemplo de su tía Margarita de Austria. Haciendo exhibición de esta condición, mostraba su deseo de no volver a casarse y además la intención volver a ser incluida en la jerarquía familiar de los Habsburgo, sometiéndose pues a la autoridad del *pater familias*, Carlos, como cabeza de la dinastía[6]. Por tanto,

1 D.R. DOYLE, *The Body of a Woman but the Heart and Stomach of a King: Mary of Hungary and the Exercise of Political Power in Early Modern Europe.* Minesota, 1996, p. 205.

2 Ibídem, p. 209.

3 J. DE IONGH, *Mary of Hungary: second regent of the Netherlands.* Nueva York, 1958, p. 69.

4 Ibídem, p. 46.

5 Z. KOVÁCS, "De gedroomde echtgenoot", en B. VAN DER BOOGERT y J. KERKHOFF, *Maria van Hongarije. Koningin tussen keizers en kunstenaars 1505-1558.* Utrecht, 1993, p. 66.

6 D. EICHBERGER, "Margaret of Austria's portraits collection: Female Patronage in the light of

implica sometimiento dinástico, obediencia y deber. Esta apariencia sería alabada por Erasmo, quien realizó su tratado *La Viuda Cristiana* (1529) tomando a María como modelo y ejemplo. Como agradecimiento, sabemos que María de Hungría le regaló un cáliz "hecho de cuerno de unicornio y chapado en oro"[7], siendo éste uno de los pocos regalos de tipo suntuario de los que tenemos constancia a estas alturas de la investigación de su inventario y correspondencia.

En el retrato atribuido al Maestro de la Leyenda de la Magdalena, María exhibe en el dedo índice de su mano izquierda otro anillo de oro rematado con un rubí. El hecho de que lo luzca en este dedo no es casualidad, ya que simbolizaba la fe[8]. En el retrato atribuido al círculo de Tiziano, de 1548, sin embargo, lleva un anillo similar pero en el dedo anular de su mano derecha, símbolo de su viudez, que además es muy parecido a su anillo de compromiso, que queda registrado en el retrato que Maximiliano encarga a Hans Maler del que hablábamos anteriormente.

Siguiendo esta apariencia tan estricta de viuda no encargó joyas para sí misma, pero sí que encargó alguna que otra para ser empleada como regalo cortesano. En las cuentas se menciona que algunos de los orfebres de la corte, como Christoffel Randnecker de Bruselas y Jan Vlieghere de Brujas, suministraron joyas, sobre todo cadenas de oro que fueron encargadas para ser empleadas como dádivas. Este tipo de regalos entre las cortes no se limitaban a joyas, sino que se ampliaba a prácticamente cualquier objeto de arte o exótico, como veremos a continuación[9].

Coleccionismo y encargo privado: los objetos enjoyados de oriente y la dinámica de regalos

Como Regente en los Países Bajos y tras la guerra de 1542-43, María de Hungría tuvo ingresos propios que usaría para patrocinar y coleccionar obras de arte, conforme a sus gustos personales, a diferencia de la década anterior en la que se volcó sobre todo en obras de promoción dinástica al servicio del Emperador[10]. Sobre el coleccionismo de objetos asiáticos por parte de María de Hungría no se ha escrito nada hasta el momento, aunque sabemos por los inventarios que fue una de sus facetas más interesantes.

En el momento en que los comerciantes de Lisboa y los conquistadores castellanos visitan Oriente y el Nuevo Mundo, códices y biombos se hacen a la mar en sentido inverso, para placer de los príncipes e instrucción de los eruditos. Muchos manuscritos, esculturas, pinturas y piezas de mobiliario viajan de un mundo a otro, lo que suscitó apropiaciones que modificaron sus formas, sus

dynastic ambitions and artistic quality". *Oxford Journal of Renaissance Studies* 10, 2 (1996), pp. 226-227.

7 E. RUMMEL, *Erasmus on Women*. Toronto, 1996, p. 187.

8 C. VAN DER HEUVEL, "Mariembourg", en B. VAN DER BOOGERT y J. KERKHOFF, *Maria van Hongarije…* ob. cit., p. 142.

9 F. CHECA CREMADES (dir.), *Los inventarios de Carlos V y la familia imperial.* Vol. 3. Madrid, 2010, p. 2798.

10 J.M. CAUCHIES, "Les premières lieutenances générales dans les Pays-Bas (fin 15e-début 16e siècle)". *Marie de Hongrie. Politique et culture sous la Renaissance aux Pays-Bas, Mariemont*. Morlanwelz, 2009, p. 31.

sentidos y sus funciones. Después del establecimiento de un vínculo estable vía el océano Índico y el Atlántico sur, los objetos producidos en la India y Asia, como porcelanas chinas y cofres japoneses, alcanzan directamente a Lisboa. Incluso se dan casos de la intrusión de un objeto extranjero en el repertorio de los símbolos de poder real, como los abanicos del Japón, que se plantarán en las manos de las princesas de la casa de Austria. Las coronas portuguesa y española tratan de reunir a su alrededor manifestaciones materiales y signos ostentosos de su dominación en territorios lejanos. Dentro de esta moda por poseer una muestra del Nuevo Mundo o de Asia, María adquirió un loro, con lo que en los inventarios aparece la jaula de plata que para el animal la soberana encargó a Pierre le Conte[11]. El prestigio social, político y dinástico está relacionado con el origen de estas adquisiciones, que pronto se emplean como regalos entre miembros de la realeza[12].

En el Museo de Arte e Historia de Bruselas se conserva una copa de 21,5 cm de altura hecha a partir de la concha de una caracola a la que se le ha añadido astil y base de plata dorada, que se considera que fue posesión de María de Hungría. Este tipo de piezas aparecen frecuentemente en las colecciones reales del siglo XVI, constatándose la presencia de objetos exóticos como el coco, los huevos de avestruz y, sobre todo, grandes conchas marinas como esa de Bruselas. Todos ellos aparecen adquiridos por María de Hungría en el libro de cuentas de la corte[13], y el inventario vuelve a confirmar dicha posesión[14].

Como Habsburgo, la posesión de un objeto de esta clase daba muestra de la inmensidad de los territorios controlados por su dinastía, en el imperio donde no se ponía el sol. La plata dorada está repujada con motivos de hojas y cabezas de león, mostrando así motivos renacentistas en el pie y el astil. Sobre el nudo, el tallo se arquea con unas formas que podrían interpretarse como oleaje, haciendo referencia a las olas del mundo marino del que procede. El pie en cambio está decorado con frutas y flores[15].

La historia de la copa de Bruselas queda por determinar, aunque probablemente sea fruto de la dinámica de intercambio de regalos entre las cortes. Como hemos comentado, la mayor parte de estos objetos llegaron directamente a Lisboa. Los documentos en el archivo de Lisboa han revelado que, a pesar de que María nunca conoció personalmente a su hermana Catalina, ambas mantuvieron estrecho contacto por carta, intercambiando ideas artísticas y políticas. Así las cortes Habsburgo en Flandes y Portugal se enriquecieron a través de los regalos en forma de tapices flamencos y productos exóticos de la Asia portuguesa que viajaron de una hermana a otra[16]. Mediante la adquisición de obras de arte, retratos, artículos de lujo y *exótica* estas mujeres Habsburgo lograban promocionarse y labrarse una

---

11 F. CHECA CREMADES, ob. cit., p. 2798.

12 S. SGRUZINSKI, *Las cuatro partes del mundo: Historia de una mundialización*. México D.F., 2011, pp. 315-338.

13 F. CHECA CREMADES, ob. cit., p. 2798.

14 B. VAN DER BOOGERT, "Macht en pracht", en B. VAN DER BOOGERT y J. KERKHOFF, *Maria van Hongarije…* ob. cit., p. 351.

15 Ibídem

16 S. SGRUZINSKI, ob. cit., pp. 315-338.

reputación. El mecenazgo era un medio para defender sus intereses y gustos además de consolidar un cierto estatus en la jerarquía de la dinastía[17]. También es cierto que Alberto Durero adquiere en 1520 en Amberes dos cuernos de búfalo, una tortuga y dos saleros y un mono de marfil, con lo que en esta ciudad ya existía un comercio de importaciones de esta clase[18]; por lo tanto, el origen de la copa no puede ser precisado, a la espera de que las fuentes primarias arrojen luz sobre el asunto.

Ostentación y fiesta: la vajillas de oro y plata en el Palacio de Binche

La ciudad de Binche fue cedida a María en 1545. Las obras de su palacio y en menor grado las del pabellón de Mariemont han sido el centro del interés del mecenazgo artístico de María de Hungría por parte de los historiadores del Arte. Es el momento en el que María de Hungría muestra plena madurez política y cultural, serán los años de su gran mecenazgo artístico y el desarrollo de su colección de arte manierista[19].

En 1548, cuando Felipe contaba con 21 años, emprendió su presentación ante sus futuros súbditos, cuya finalidad era propiciar su elección como sucesor en la corona del Imperio, aunque como sabemos, se resolvería a favor de su tío, Fernando I. Así, por orden de su padre, el joven Príncipe emprendió un viaje que le llevaría por el norte de Italia, Alemania y los Países Bajos y que culminaría años más tarde, en 1551. Su recepción en los Países Bajos tendría lugar en este palacio, que María preparó al efecto. En agosto de 1549 la restauración ya estaba en gran parte terminada para las fiestas reales de recepción del Emperador y del Príncipe. Desafortunadamente, no nos ha llegado este palacio, puesto que fue destruido por el ejército francés en julio de 1554, momento en el que la mayoría de sus obras desaparecieron o fueron destruidas, aunque la apariencia del palacio y de las obras que lo decoraban puede ser reconstruida en base a las descripciones de los contemporáneos y a dos acuarelas que representan el interior del mismo durante las fiestas.

La literatura de la época conmemoraba los eventos de fiestas, torneos, entradas de estado, espectáculos de agua, fiestas al aire libre y mascaradas, lo que por otro lado da cuenta de la relevancia que estos eventos tenían. Gracias a ellas conocemos los escenarios que no nos han sobrevivido, como es el caso del interior del palacio de Binche. Gracias a los testimonios de Vicente Álvarez (1551) y Calvete de Estrella (1552) a los que ya hemos hecho alusión, conocemos al detalle la arquitectura, las pinturas, las esculturas, los sistemas alegóricos, el escenario y otra decoración hecha al efecto, que vienen a complementar la información visual y sesgada de las acuarelas.

La fiesta y la decoración desplegadas en el palacio durante la visita del joven príncipe fue sin duda fastuosa, incluso llegó a crearse el proverbio "*más brava que*

17 F. CHECA CREMADES, ob. cit., p. 2547.

18 Ibídem, p. 2798.

19 J.L. GONZALO SÁNCHEZ-MOLERO, "La biblioteca de María de Hungría y la bibliofilia de Felipe II". *Marie de Hongrie. Politique et culture…* ob. cit., p. 162.

las fiestas de Bains", es decir, más espléndido que las fiestas de Binche[20]. No es de sorprender puesto que la idea de magnificencia es central en la corte del Renacimiento, al igual que lo será para la del Barroco. El esplendor era una virtud medieval, pero es a través del Humanismo cuando la filosofía tomista-aristotélica revitalizará estas ideas. Santo Tomás califica la magnificencia como virtud, sirviéndose de Aristóteles, quien en su *Ética a Nicómaco* considera que gran gasto es esperado en las personas de alta cuna y reputación, pues trae consigo grandeza y prestigio. Esta filosofía explica la enorme suma de dinero gastada en las fiestas de Binche[21].

En las cuentas de la corte se puede comprobar que María de Hungría gastó sumas astronómicas en adquirir objetos de oro y plata, como la mayoría de los gobernantes de su época. Tales objetos tenían una función decorativa que además mostraba esplendor y lujo en los banquetes que se daban en el palacio. Al mismo tiempo eran una inversión segura ya que en tiempos de dificultad económica podían venderse con facilidad o fundirse, lo que explica el número tan reducido de piezas que nos ha llegado. Cada año se compraban centenares de copas, jarras, platos y fuentes, sobre todo a comerciantes de Amberes[22]. Un registro en las cuentas de la corte habla de un pago de casi 3.000 ducados para utensilios de plata al orfebre Pierre Le Conte, entre los que se especificaban candelabros de mesa, copas, cucharas, cuchillos y tenedores, platos de diferentes tamaños, tablas de cortar, cestas de plata, vasos y jarras de agua. Además se notifica al orfebre que estas piezas debían llevar grabado el escudo de la reina[23]. Mare Glasere y Pierre Le Conte aparecen en los inventarios cada vez que la Regente les hacía un nuevo encargo. Así, asociados a ellos aparecen docenas de copas de plata dorada y repujada "a la antica", de composiciones recargadas, con tapa e incrustaciones de piedras preciosas, siempre adornadas con las armas de María[24].

De la grandeza de la fiesta y el espectáculo en Binche da cuenta la existencia de una estancia llamada Salón Encantado, donde se simulaban fenómenos atmosféricos como lluvia o granizo. Ésta poseía una estructura rectangular con paneles en el techo que, según los textos, ofrecía a los visitantes manjares en recipientes de oro y plata mediante un procedimiento mecánico[25], mientras el vino brotaba de las paredes simulando arroyuelos de río atravesando una montaña. Gracias a la acuarela que reflejó esta estancia durante la fiesta, hoy conservada en la Biblioteca Real de Alberto I en Bruselas, podemos apreciar la tipología de las piezas de la vajilla que atesoraba María, de la que nos hablaban los y registros de cuentas. En el Museo de Platería de Sterckshof en Deurne, Bélgica, se conserva un recipiente de plata con la

20 R.C. STRONG, *Art and Power, Renaissance Festivals 1450-1650*. Woodbridge, 1999, p. 91.

21 Ibídem, p. 22.

22 F. CHECA CREMADES, ob. cit., p. 2798.

23 J. KERKHOFF, *Maria van Hongarije en haar hof 1505-1558: tot plichtsbetrachting uitverkoren*. Hilversum, 2008, p. 193.

24 F. CHECA CREMADES, ob. cit., p. 2798.

25 M. ESTELA MARCOS, "El mecenazgo de la reina María de Hungría en el campo de la escultura", en M.J. REDONDO CANTERA y M.A. ZALAMA RODRÍGUEZ (coords.), *Carlos V y las artes: promoción artística y familia imperial.* Valladolid, 2000, p. 317.

marca de la ciudad de Amberes y una "M" capital grabados. Decorado en su base con ornamentos típicos del Renacimiento como hojas de acanto repujadas, posee un patrón de panal de abeja en la parte superior. Aunque pueda parecer un centro de mesa, es en realidad una copa. Las formas que realiza el panel de abeja debían crear efectos de color cuando se le agregaba el vino. Posee otra marca en el labio en forma de "I" coronada, marca que sugiere que su propietario era de la realeza. Además, sabemos por las cuentas de la corte que María poseía estas copas hechas en Amberes, que además son similares a las que se observan en la acuarela del Salón Encantado. Por si quedara alguna duda más de su propietaria y la finalidad de la pieza, la fecha atribuida según su sello coincide con la víspera de las fiestas de Binche[26].

Los principales proveedores de objetos realizados con metales preciosos tenían sus talleres en Amberes, ciudad que estaba empezando a convertirse en un centro de orfebrería en oro y plata relevante y que durante el gobierno de María de Hungría adquiere un periodo de crecimiento y prosperidad tales que han hecho a Bob van den Boogert preguntarse si este crecimiento no se debe de hecho a la cantidad de piezas que María encargó para la corte[27].

Los últimos y tímidos proyectos de estudiar su influencia en la zona septentrional de Brabante, parecen asimismo relacionar los encargos de nuestra Regente en esta zona con la entrada definitiva de las formas renacentistas, hacia 1530, derrocando al diseño gótico tardío que en los Países Bajos había sobrevivido en estas artes hasta entonces[28].

Conclusiones

María de Hungría, al igual que su tía Margarita de Austria, se encontraría en la rara posición de tener una corte establecida en los Países Bajos, al contrario de la itinerante imperial de su hermano Carlos. Desde Bruselas sería capaz de generar una influencia decisiva, en tanto que su presencia transformó la ciudad en un centro de orfebrería de oro y plata en pleno crecimiento que finalmente se fortaleció y estableció sus rasgos de identidad, trayendo consigo además la entrada definitiva de las formas renacentistas en esta ciudad y en las zonas colindantes, como Brabante. Esto se extendería al resto de las artes, ya que es reconocido que tras su intervención en Santa Gúndula se propagaron las formas más clasicistas del Renacimiento, estableciéndose definitivamente este estilo que hasta entonces había entrado titubeante en las ciudades flamencas[29]. Con la idea de manifestar el esplendor y el poder a través de la magnificencia, gastaría grandes sumas de dinero en los recipientes de oro y plata que conformaron la vajilla para las espléndidas fiestas de Binche. A grandes rasgos no parece que María de Hungría concibiera las artes suntuarias como

26 B. VAN DER BOOGERT, "Macht en pracht", en B. VAN DER BOOGERT y J. KERKHOFF, *Maria van Hongarije…* ob. cit., p. 351.

27 Ibídem.

28 THUIS IN BRABANT, "María van Hongarije (1505-1558)", http://www.thuisinbrabant.nl/geschiedenis/bloeitijd-en-neergang/habsburgers/karel-v/maria-van-hongarije, acceso el 25 de abril de 2015.

29 B. VAN DEN BOOGERT, "De Triomfen van de Keizer. De verheerlijking van Karel V...", en B. VAN DER BOOGERT y J. KERKHOFF, *Maria van Hongarije…* ob. cit., p. 277.

un elemento aislado dentro de su promoción artística, más bien constituía un pilar dentro de su coleccionismo en el marco de las redes de intercambio de regalos entre las cortes. Sin embargo, aún quedan por investigar las piezas de devoción privada o donaciones religiosas, por lo que el interés de María por artes como la orfebrería podría dar un giro de ciento ochenta grados con respecto a la visión de la Regente que tenemos en la actualidad.

Bibliografía

B.J. BERENGER, *El imperio de los Habsburgo*. Barcelona, 1993.

B. VAN DEN BOOGERT, "De Triomfen van de Keizer. De verheerlijking van Karel V...", en B. VAN DER BOOGERT y J. KERKHOFF, *Maria van Hongarije. Koningin tussen keizers en kunstenaars 1505-1558*. Utrecht, 1993.

B. VAN DER BOOGERT, "Macht en pracht", en B. VAN DER BOOGERT y J. KERKHOFF, *Maria van Hongarije. Koningin tussen keizers en kunstenaars 1505-1558*. Utrecht, 1993.

J.M. CAUCHIES, "Les premières lieutenances générales dans les Pays-Bas (fin 15e-début 16e siècle)". *Marie de Hongrie. Politique et culture sous la Renaissance aux Pays-Bas, Mariemont*. Morlanwelz, 2009.

F. CHECA CREMADES (dir.), *Los inventarios de Carlos V y la familia imperial*. Vol. 3. Madrid, 2010.

D.R. DOYLE, *The Body of a Woman but the Heart and Stomach of a King: Mary of Hungary and the Exercise of Political Power in Early Modern Europe*. Minesota, 1996.

D. EICHBERGER, "Margaret of Austria's portraits collection: Female Patronage in the light of dynastic ambitions and artistic quality". *Oxford Journal of Renaissance Studies* 10, 2 (1996).

M. ESTELA MARCOS, "El mecenazgo de la reina María de Hungría en el campo de la escultura", en M.J. REDONDO CANTERA y M.A. ZALAMA RODRÍGUEZ (coords.), *Carlos V y las artes: promoción artística y familia imperial*. Valladolid, 2000.

J.L. GONZALO SÁNCHEZ-MOLERO, "La biblioteca de María de Hungría y la bibliofilia de Felipe II". *Marie de Hongrie. Politique et culture sous la Renaissance aux Pays-Bas, Mariemont*. Morlanwelz, 2009.

C. VAN DER HEUVEL, "Mariembourg", en B. VAN DER BOOGERT y J. KERKHOFF, *Maria van Hongarije. Koningin tussen keizers en kunstenaars 1505-1558*. Utrecht, 1993.

J. DE IONGH, *Mary of Hungary: second regent of the Netherlands*. Nueva York, 1958.

J. KERKHOFF, *Maria van Hongarije en haar hof 1505-1558: tot plichtsbetrachting uitverkoren*. Hilversum, 2008.

Z. KOVÁCS, "De gedroomde echtgenoot", en B. VAN DER BOOGERT y J. KERKHOFF, *Maria van Hongarije. Koningin tussen keizers en kunstenaars 1505-1558*. Utrecht, 1993.

M. MANCINI, *Ut pictura poesis. Tiziano y su recepción en España*. Madrid, 2010.

E. RUMMEL, *Erasmus on Women*. Toronto, 1996.

J. SEBASTIÁN LOZANO, *Imágenes femeninas en el arte de corte español del siglo XVI*. Valencia, 2005.

S. SGRUZINSKI, *Las cuatro partes del mundo: Historia de una mundialización*. México D.F., 2011.

R.C. STRONG, *Art and Power, Renaissance Festivals 1450-1650*. Woodbridge, 1999.

Relicarios góticos en la catedral de Tarragona

ANTONIO P. MARTÍNEZ SUBÍAS
Doctor en Historia del Arte

Durante el siglo IV se inició la tradición cristiana de venerar las denominadas *reliquiae de corpore*, o restos correspondientes a cuerpos de los santos y bienaventurados, así como los objetos y utensilios relacionados con ellos. Los primitivos cristianos denominaban a esas reliquias *palliola* o *brandea*[1]. Durante el II concilio de Nicea (787) se regulará todo lo concerniente a la veneración de las reliquias. Eso explica que los relicarios se convirtieran en objetos religiosos de gran tradición dentro del correspondiente contexto religioso de cada época. Desde la Edad Media, y hasta fechas muy recientes, las reliquias constituyeron uno de los dones más valiosos que cualquier institución, religiosa o civil y también personas particulares, pudieran poseer. Esta devoción por las reliquias, ya fuesen de Jesucristo, de la Virgen María o de santos y beatos, ha sido constante en la religiosidad popular. Los siglos XIV al XVII pueden considerarse como los más prolíficos en cuanto al trasiego, intercambio y comercio de las reliquias. A partir de la segunda mitad del siglo XVIII se inició su declive y, con él, mermó la fabricación de relicarios; tal vez pudo influir la mentalidad racionalista de los Borbones, contraria a que se venerasen las reliquias existentes en iglesias y lugares de culto[2]. Con el fin de evitar fraudes y falsificaciones, cada reliquia debía estar sellada con lacre y acreditada documentalmente con la correspondiente *authentica*, o diploma rubricado por el propio dicasterio de la Curia Romana como garantía de autenticidad.

---

1 J. SERRA VILARÓ, *Fructuós, Auguri i Eulogi. Martirs Sants de Tarragona*. Talleres tipográficos Suc. de Torres & Virgili. Tarragona, 1936, p. 144.

2 Puede consultarse al respecto: M.J. SANZ SERRANO, *La orfebrería sevillana del barroco*. Diputación Provincial de Sevilla (Publicaciones de la Diputación Provincial, Sección Arte, Serie 1ª, 6). Sevilla, 1976, vol. I, p. 13; M. PÉREZ HERNÁNDEZ, *Orfebrería religiosa en la diócesis de Salamanca (siglos XV al XIX)*. Diputación Provincial de Salamanca. Salamanca, 1990, p. 224.

La estructura que los relicarios adoptan a lo largo de todo el período gótico es muy variada. La colección que se conserva en la catedral de Tarragona evidencia esa realidad. El estudio y orden de las manufacturas que se analizan a continuación responde a un doble criterio: tipológico y cronológico.

Relicarios cruciformes

Son dos los que se conservan. El más antiguo de este tipo es la *Veracruz del arzobispo Arnau Sescomes* (35 x 24,5 x 1,5 cm; núm. inv. D-0091), realizada en plata sobredorada, fundida y con exorno de diversas gemas encastadas (lám. 1). Se trata de un relicario en forma de cruz pediculada, de proporción latina y estructura flordelisada. La ornamentación, resuelta mediante pámpanos idealizados, bordea el contorno de la cruz junto a la cenefa de contario que enmarca los campos; por los tramos se dispone entorchado ramaje de hoja de roble reproducidos con un ritmo movido y delicado, exuberante y naturalista. Es probable que el desconocido autor de esta veracruz tuviese como fuente de inspiración las ilustraciones fitomórficas de los códices, libros iluminados, o bien la flora desarrollada en los asuntos ornamentales esculpidos en las iglesias y catedrales catalanas. El anverso muestra un estuche cruciforme en cristal de roca que alberga el *lignum crucis* dispuesto sobre el crucero estrellado. El interés ornamental de los tramos radica en las veintiséis piedras finas de formas ovales, circulares o prismáticas que se engarzan sobre el anverso de la chapa del árbol y brazos de la cruz. Cabe resaltar un camafeo romano con la figura de la diosa Minerva realizada en bajo relieve, y un escarabajo egipcio de pasta vítrea color azul turquesa. Se sabe que la utilización de piedras preciosas, o semipreciosas, en algunos objetos de la platería litúrgica no fue ajena a sus artífices ni a los comitentes, sobre todo si se tiene en cuenta que, desde el Sacro Saqueo de Roma (1204), las gemas se recibían en las catedrales e iglesias como un exvoto al que se le atribuían determinados poderes taumatúrgicos y esotéricos. Las piedras gravadas, que a partir del 1300 eran denominadas "piedras de Israel", según el lapidario de Alfonso X el Sabio, fueron consideradas también como un don de la naturaleza, introduciéndose en las manufacturas civiles y religiosas con el fin de conferirles mayor calidad y esplendor[3]. La iconografía del reverso es cristocéntrica y reproduce la *Maiestas Domini*, o manifestación de Jesucristo glorificado, asunto muy reproducido durante el siglo XII y que los cristianos griegos adaptaron del repertorio pagano preexistente referido a Zeus[4]. La referida representación del *Christus Gloriosus*, o del Pantocrator, fue, a partir del siglo IV y desde la cultura oriental, una imagen relacionada con la iconografía del Cristo-Luz[5]. Los símbolos

3 J. BALTRUŠAITIS, *La Edad Media fantástica. Antigüedades y exotismos en el arte gótico*. Ediciones Cátedra. Madrid, 1981, pp. 30-31.

4 M. VOGÜE y J. NEUFVILLE, *Glossaire de termes tecniques*. Zodiaque. París, 1971, p. 164.

5 A. PUIGARNAU I TORELLÓ, *Imago Dei i Lux mundi en el siglo XII: la recepción de la teología de la luz en la iconografía del Pantocrator en Cataluña*. Tesis doctoral dirigida por Amador Vega, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, 2005, p. 29 [http://www.tdx.cesca.es/TDX-0620105-125650].

zoomórficos del tetramorfo (águila, león, buey y hombre-ángel) completan el repertorio. Este bestiario y la ya referida ornamentación vegetal se realizaron mediante fundición *a la cera perdida*, excepto las alas de las figuras que son de finísima plancha de plata recortada sobre la que se buriló sutilmente el plumaje.

El soporte no es el original, fue manufacturado durante el siglo XVII, presenta astil abalaustrado resuelto mediante fundición e incisiones perimétricas al torno, y peana de planta circular con adorno manierista al buril; ambos restan importancia artística y material a la cruz.



LÁMINA 1. *ANÓNIMO. Veracruz del arzobispo Arnau Sescomes (1335-1346). Catedral de Tarragona.*

Respecto a la procedencia de esta veracruz, conviene relacionarla con los bienes personales que el arzobispo Arnau Sescomes (ca. 1335-1346) legó a la catedral de Tarragona. En su testamento[6], rubricado el 25 de setiembre de 1346, se lee: *Item, dimito capellam meam rubeam et crucem argenteam maiorem cum/ligno Domini et lapidibus pretiosis eclesie* (sic) *Tarracon(ensi)*. Respecto a la cronología de la cruz, es probable que se realizara durante el período de su pontificado, es decir, a partir de 1335 y antes de su deceso, acaecido el año 1346. Carece de marcas acreditativas y sólo se aprecia una diminuta cruz patada de fundición junto a uno de los vástagos del follaje que adorna el reverso de esta pieza. Por sí misma no nos permite relacionarla con ningún obrador catalán.

Otra pieza peculiar por su tamaño (18 x 13,5 cm la cruz, y 10 x 10 cm el pie; núm. inv. D-0069) y material de fabricación, es la C*ruz-relicario del arzobispo Pedro Folch de Cardona* (1515-1530)[7]. La marca toponímica **BAR**, punzonada en el reverso de la peana, indica que fue manufacturada en Barcelona. La cruz se engasta mediante espigón triangular sobre el remonte o gollete del pie; es de oro fundido y proporción latina exornada con aljófares en los extremos de los brazos y del árbol, adornándose con esmaltes *champlevé* en los tramos y sobre uno de los campos de la base. Conviene recordar que en los lapidarios de la Edad media, especialmente en los de Alfonso X el sabio, la perla es el símbolo de la Virginidad debido a su albura anacarada, y también de la humildad debido a su reducido tamaño (lapidario I 4, 11). Los tramos del anverso y reverso están decorados con hoja de cardina dispuesta en *spicatum* y circuida con esmalte opalescente de color carmesí. El crucero, cuadrangular por el anverso de la cruz y tetralobulado por el reverso, dispone de un estuche cruciforme de proporción griega que alberga la partícula ósea de santa Magdalena; las enjutas se adornan con florecillas y aljófares. El árbol exhibe el *titulus* y con la inscripción INRI, gravada con letras mayúsculas góticas, acaba en punta de flecha y se encaja en el enchufe orlado de perlas.

Si se analiza la estructura, la cruz refleja las nuevas tendencias estilísticas y ornamentales del siglo XVI, cuando comenzaron a sustituirse las expansiones flordelisadas por otras floronadas y estrelladas, propias del Renacimiento. Además, existe una correlación entre el estilo de la cruz y los años de la prelatura del arzobispo Folch de Cardona, pudiéndose establecer como fecha probable de ejecución el primer tercio del siglo XVI, más concretamente en torno a 1515-1530, período de su ejercicio pastoral y gobierno de la archidiócesis de Tarragona.

---

6 J. RIUS, "L'inventari dels béns d'Arnau Cescomes (*sic*), Arquebisbe de Tarragona". *Estudis Universitaris Catalans* (Institució Patxot) vol. XV (1930), p. 235.

7 Esta cruz-relicario figura en algunas publicaciones como *Veracruz del arzobispo Pedro de Cardona* debido a ser anotada como tal en más de un inventario catedralicio.

Prueba de la devoción de este prelado a Santa María Magdalena es esta joya de orfebrería y la primera de las dos capillas de la nave lateral izquierda, construidas entre 1520 y 1525 por los hermanos Antoine y Guy de Bell-lloch, oriundos de Arlés (Francia), erigidas bajo la munificencia del referido Arzobispo y dedicadas a la citada santa y a la Anunciación.

El pie -de plata sobredorada, cincelada, con vitrificaciones translúcidas y blasón de oro esmaltado-, es de planta estrellada y dividido en cuatro campos que se rematan con perfil conopial separados por puntas; presenta zócalo moldurado y la correspondiente pestaña perimétrica. La plancha de plata se recorta en el centro de los campos a modo de tetralóbulo en la que se acopla, por el reverso, la correspondiente medalla circular vitrificada de color azul zafiro o verde, respectivamente. En el epicentro del pie apea un elemento cúbico cuyos frentes se adornan con arcos apuntados y tracería trilobulada de esmalte opaco que pretende emular el efecto de vitrales; en la cima, un manojo de cuatro perlas envuelve el enchufe donde se encasta el espigón de la cruz. El suave cincelado foliáceo sobre el campo granuloso y las tracerías de los ventanales sugieren las manufacturas barcelonesas del primer cuarto del siglo XV. Actualmente se discute si las joyas que embellecen determinadas piezas de platería (cálices, custodias y relicarios), a parte de la función puramente ornamental, tienen algún otro significado que pueda cualificar o definir más al objeto donde se alojan; en el caso de la cruz-relicario que nos ocupa, la agrupación arracimada de las cuatro perlas alrededor del enchufe podrían relacionarse, probablemente, con la naturaleza humana de Cristo, toda vez que el número cuatro está referido a la materia, según la mística platónica neopitagórica[8].

Según Capdevila, "Pere de Cardona dio a la Sta. Iglesia de Tarragona una cruz de oro que tiene el pie sobredorado, siendo él de plata, y en dicha cruz están algunas reliquias de Sta. Magdalena"[9]. Su testimonio viene reforzado por el blasón de oro y esmaltes que campea sobre uno de los frentes de la peana y se corresponde estilística y cronológicamente con la cruz. Se trata de las armas episcopales del comitente y donante, el arzobispo Pedro Folch de Cardona; las usó como cuarto hijo del conde de Cardona y hermano de Juan, primer duque. El mencionado emblema también se halla en el sepulcro renacentista de los Cardona, situado entre las capillas gemelas de santa Magdalena y de la Anunciación de Catedral. A pesar de las diferencias estilísticas de la cruz y su soporte, ambos pueden pertenecer a la misma época, por el hecho de que la marca toponímica **BAR** se utilizó durante los siglos XIV al XVI. No obstante, si bien es cierto que el diseño de la cruz introduce elementos del primer Renacimiento sólo en las expansiones, el soporte es plenamente gótico y no parece haber sido reaprovechado.

A parte de los rasgos estilísticos y de sus reducidas dimensiones, esta pieza puede relacionarse, debido a la utilización del oro y las perlas, con la cruz labrada por Pere Joan Palau entre 1503 y 1506 para la seo de Girona. Además, conviene no obviar la devoción del donante por santa Magdalena. El prelado tarraconense inició en 1520 la edificación de las referidas capillas donde se dispuso el panteón familiar. Por otra parte también consta el día, la fecha, y el motivo de la donación de este relicario a partir de la referencia que el canónigo Blanch transcribe en su episcopologio cuando

8 C. MIRANDA GRACÍA-TEJEDOR, *Libro de Horas de Juana I de Castilla*. Moleiro Editor. Barcelona, 2005, p. 132, nota 192.

9 S. CAPDEVILA I FELIP, *La seu de Tarragona. Notes històriques sobre la construcció, el tresor, els artistes, els capitulars*. Barcelona, 1935, p. 92.

refiere que el 7 de noviembre de 1524 el arzobispo Pedro Folch de Cardona regaló para la sacristía de la Catedral, con el fin de exponerla anualmente el 22 de julio, festividad de santa María Magdalena, "una creu d'or petita, ab moltas perlas (…), amb pacte que lo die de la Sta. se trague en la capella dedicada a ella y se done a adorar al poble"[10].

Relicarios tubulares

Este tipo de relicarios es muy común en las colecciones catedralicias, monacales o parroquiales y ha prevalecido, desde la Edad Media, hasta fechas muy recientes. Estructuralmente constan de plataforma, astil y ostensorio cilíndrico, comúnmente realizado en vidrio, que permite ver la reliquia alojada en su interior. Cuatro relicarios de esta tipología se conservan en la Catedral. El canónigo Serra Vilaró, eminente arqueólogo de la necrópolis paleocristiana de Tarragona, no duda en considerar que "un dels mes bells que conserva la Seu" es el *Relicario de sant Fructuoso* (38 x 20 x 20 cm con el remate. La cruz de colofón 9,5 x 6,5 cm; núm. inv. D-0083). Realizado en plata sobredorada, fundida y cincelada, se adorna con figuras de bulto y aplicaciones de esmaltes translúcidos (lám. 2). La marca toponímica **+BA/RCH**, estampada sobre el anverso de la peana, indica que fue elaborado en Barcelona. Al no disponer de la referencia documental adecuada que nos permita precisar con exactitud la cronología de esta manufactura, si se tiene en cuenta el tipo, el repertorio ornamental y el tipo de las esculturas, la cronología de este relicario puede relacionarse con labores de la platería fabricadas en Cataluña alrededor del último tercio del siglo XIV.

Se trata de una pieza cuya estructura se compone de base de sustentación, astil bifurcado en dos ramas, y vaso. La base, de planta estrellada, es casi plana y su campo aparece repleto de fauna fantástica y figuras afrontadas deformes dispuestas en la misma dirección: un ser híbrido masculino encapuchado y con túnica, otro con torso de animal salvaje en actitud de saltar, monstruos bípedos, repertorio floral y hojarasca que, cincelados sobre campo de tenues estrías, se enroscan entre las extremidades del bestiario o es mordido por sus fauces. Esa *deformitas*, denominada por san Bernardo de Claravall *formosa deformitas*, sería equiparable a la *marginalia*, igualmente fabulosa, de la miniatura contemporánea[11]. Se sabe que las representaciones de bípedos y otras figuras zoomorfas proceden del mundo islámico, introduciéndose en la iconografía europea a través del norte de Italia como consecuencia del apogeo ornamental que se produjo en Europa durante el medioevo unido al interés por los asuntos sarracenos.

Sobre el conjunto iconográfico, elaborado con cincel, se han sobrepuesto seis placas ojivales de esmalte translúcido (azul, morado, verde, amarillo), recurso

10 J. BLANCH, *Arxiepiscopologi de la Santa Església Metropolitana i Primada de Tarragona*. Diputació de Tarragona. Tarragona, 1985, vol. I, p. 129.

11 J. BALTRUŠAITIS, ob. cit., pp. 12 y 75.



LÁMINA 2. *ANÓNIMO. Relicario de san Fructuoso (Barcelona, último tercio del siglo XIV). Catedral de Tarragona.*

cromático muy utilizado a lo largo de los siglos XIV y XV en manufacturas procedentes de obradores catalanes. En esas medallas figuran, respectivamente, san Pedro clavario portando las dos llaves, una de oro y otra de plata, que le fueron entregadas por Cristo en la *Traditio Legis*, y san Pablo blandiendo la espada de su martirio desenvainada; dos ángeles ceroferarios afrontados en placas independientes flanquean la escena de la Anunciación o *Salutatio*, preludio de la Encarnación del

Redentor según la versión de Beda el Venerable: el arcángel Gabriel señala a María con la mano derecha, levitado sobre dos palmas martiriales alusivas a la futura Pasión y muerte del Hijo que concebirá en sus entrañas, mientras que la Virgen, sorprendida, mira al emisario celestial. Cincelado sobre la plataforma del relicario y mediando entre las dos placas esmaltadas figura un ánfora con tres azucenas abiertas como símbolo de pureza y, a su vez, emblema de la triple virginidad de María: *Virgo ante partum, in partu i post partum*. A tenor de todo este repertorio, el programa iconográfico de la base del relicario alude al asunto de la Salvación o Redención del género humano, con escenas y personajes que resultan prefiguraciones del ulterior sacrificio divino de Cristo, en base al simbolismo tipológico tan común en las representaciones figurativas medievales. El conjunto acusa la influencia de los modelos de la miniatura y pintura trecentista italiana, preferentemente los de la escuela sienesa, según la genuina versión llevada a cabo por los esmaltadores barceloneses quienes introdujeron, probablemente, las técnicas de esmaltación que se hacían en Siena. La línea sinuosa que define las formas de las figuras y su elegante cadencia evocan la referida escuela.

El astil parte de un cuerpo arquitectónico que dispone de vanos separados por contrafuertes, transposición microarquitectónica de las grandes construcciones del momento. Es hexagonal, se adorna con filamento entorchado en las aristas y aloja un nudo prismático cubierto de pámpanos, hoja de roble y seis cuadrilóbulos esmaltados en cada una de las aristas frontales en los que se representan el Tetramorfo y dos figuras angélicas con sendos libros en sus manos. Por debajo del nudo nacen dos ramas iguales al formato del eje que sostienen, respectivamente, un capitel decorado con follaje; sobre ellos apean dos ángeles de bulto que aparentan sostener el vaso de las reliquias. Las imágenes angélicas son de fundición y visten túnicas doradas rozagantes recogidas sobre los pies formando angulosos y apretados pliegues; como es habitual, disponen de prolongadas alas, son practicables y con el plumaje burilado que aún conserva restos de esmalte (amarillo, azul y verde).

El vaso, a modo de ostensorio, reposa sobre el astil rematado en capitel similar al par que sustentan los referidos ángeles. Se trata de un recipiente de cristal de roca facetado al bisel verticalmente que contiene en su interior varias reliquias, al menos de cuatro santos indicados en las respectivas filacterias: *S(anctus) Fructuosus, S(anc)tus E(pisco)pus, S(anctus) Gregorius Naciance(nus), S(anctus) Martinus Martir*. Respecto a la reliquia de san Fructuoso, conviene recordar que el año 1234 el papa Gregorio IX (1227-1241) ordenó al abad del monasterio de san Fructuoso de Camoglio (Génova) que facilitara reliquias de los santos Fructuoso, Augurio y Eulogio a la catedral de Tarragona[12]. Además de una porción ósea y otros fragmentos menores, también existe una esquirla de piedra con la filacteria que reza así: *De la pedra de S(an)t Fructuós*. Tal vez sea un fragmento de la piedra sobre la que se montó la pira que abrasó los cuerpos de los santos tarraconenses en la arena del anfiteatro y que se veneraba, junto a sus reliquias, bajo el altar de la desaparecida iglesia dedicada al arzobispo mártir.

12 J. SERRA VILARÓ, ob. cit., p. 173.

Este vaso cristalino, al parecer manufactura egipcia, mantiene en ambos lados dos cenefas decoradas con cuadrilóbulos en leve resalto. El entablamento es un cuerpo piramidal circuido por el frontispicio moldurado y con podios voladizos que sustentan, en alternancia, pináculos y gabletes floronados; las doce vertientes que conforman la cúpula están separadas por crochet y ornamentadas con hojas de roble y trébol formado roleos que alojan la *Tau* dispuesta sobre campo de vitrificación rojiza: es la insignia primigenia de la Mitra y del Cabildo catedralicio adoptada y otorgada el 1291 por el arzobispo Rodrigo Tello (1288-1308)[13]. Como remate de la cúpula piramidal figura una corona trebolada y el orbe terráqueo que sirven de encaje para la cruz flordelisada embellecida con cabujones (tres azules y uno verde) encastados en las expansiones.

De tipología tubular es también el *Relicario de san Zenón* (32 x 14 x 14 cm; el vaso cilíndrico 16,5 x 4,5 cm; núm. inv. D-0084). Se labró en plata sobredorada con elementos de fundición y aplicaciones de esmaltes opalescentes sobre la peana y el nudo. La marca toponímica bipartita **MAI/ORQ**, punzonada sobre la base, indica que esta manufactura fue realizada en Palma de Mallorca[14]. Su plataforma tiene planta mixtilínea con amplia pestaña de sustentación que alterna perfiles conopiales con otros en punta de flecha; el zócalo destaca por su elevación y adorno calado de cuadrilóbulos bordeados por cenefa de contario. La superficie es lisa, plana y se exorna mediante tres placas tetralobuladas que reproducen el mismo emblema heráldico realizado en esmalte opaco (azul zafiro y rojo), alusivo al comitente que financió o era propietario de la pieza. El astil parte de un cuerpo arquitectónico exagonal provisto de vanos ciegos geminados. El nudo es poliédrico y achatado, muestra sobre la superficie seis pámpanos en relieve y prominentes cabujones romboidales esmaltados en azul muy intenso, resueltos con la técnica *champlevé* en torno a motivos fitomórficos. Este diseño ornamental del nudo parece ser frecuente en otras manufacturas de la misma época obradas en Palma de Mallorca[15]. El ostensorio de la reliquia es un tubo cilíndrico de vidrio, y fajado en los flancos por dos bandas de contario, ornato que también se reproduce en las coronas almenadas dispuestas hacia la mitad del cilindro y en los extremos; como cubierta, un módulo cónico que dispone en la cúspide de enchufe gallonado donde se encastraba la desaparecida cruz de colofón, o bien un viril para la exposición menor del Santísimo. En el interior

---

13 El emblema presenta sobre campo de gules, una "tau" de plata. Es, naturalmente, el antiquísimo escudo de la Mitra tarraconense en su vertiente de poder eclesiástico y adoptada, a la vez, por los capitulares de la Catedral. La "tau" no hace referencia a la ciudad Tarragona sino a la protomártir santa Tecla, titular de la Catedral. Esta insignia aparece también en dos piezas conservadas en la Catedral: el *Relicario de la Santa Espina,* de finales del siglo XIV, y en otro de la misma época que carece de reliquia. Véase: A.P. MARTÍNEZ SUBÍAS, *La platería gótica en Tarragona y provincia*. Excma. Diputación de Tarragona. Tarragona, 1988, fig. 158 (Inv. 31.30) y fig. 162 (Inv. 31.33).

14 Sobre esta marca y el obrador de platería en Palma de Mallorca puede consultarse: G. LLOMPART, "La orfebrería mallorquina en torno a 1400". *Mayurga* XII, apéndice núm. II (1974), pp. 96-97. J. DOMENGE MESQUIDA, *L'argenteria sacra a les esglésies de Mallorca (segles XIV-XVI)*. Ed. José J. de Olañeta. Palma de Mallorca, 1991.

15 J. DOMENGE MESQUIDA, ob. cit., cat. VII, 4, p. 128.

del recipiente puede apreciarse la reliquia de un hueso de san Zenón resguardado por una muestra de seda carmesí, y rodeado por la filacteria escrita con tinta azul y roja sobre vitela; en ella se lee: *Ex ossi(bus) sancti Zennonis mart(iris)*. De poderse identificar el emblema heráldico, la cronología de la pieza podría precisarse con mayor exactitud. No obstante, analizados sus elementos estructurales, puede datarse como manufactura obrada durante la segunda mitad del siglo XIV. Ignoramos las circunstancias y los motivos por los que este relicario mallorquín llegó a la catedral de Tarragona. En cuanto a la reliquia, la única referencia documental que se conoce es la declaración manuscrita del canónigo Joan Fonollet con ocasión de la recepción de la reliquia en la Catedral. Se trata de una manifestación jurada rubricada el 18 de junio de 1591 en la sacristía en presencia del arzobispo Joan Terés, acompañado del Cabildo catedralicio. La referida declaración recoge que el 2 de junio de 1589 el citado canónigo, durante una estancia suya en Roma, había obtenido licencia papal para recoger de la capilla de *Scalae Caeli* la reliquia de san Zenón y compañeros mártires y traerla a Tarragona. Por otra parte, el arzobispo Joan Terés Borrull (1587-1603), cumpliendo el mandato del rey Felipe III, embarcó el 18 de septiembre de 1594 hacia Eivissa donde permaneció hasta el mes de diciembre del mismo año con la finalidad de ejercer determinadas gestiones de índole episcopal[16]. Es probable que durante su estancia en la isla adquiriera el relicario. Es evidente que la fecha de llegada de la reliquia no se corresponde con el estilo y cronología de este ejemplar. Esta evidencia dificulta todavía más la identificación original de esta pieza porque el título actual no se corresponde con el que en un principio pudo tener este relicario destinado, probablemente, a alojar otra reliquia distinta a la actual.

El conjunto de relicarios de tipo tubular se completa con dos ejemplares muy similares al de san Zenón, más otro perteneciente al gótico tardío y que ofrece algunas novedades formales. Uno de ellos es el *Relicario de la Santa Espina* (40 x 14 x 14 cm; núm. inv. D-0079). El pie tiene forma de estrella de seis puntas y su plataforma se adorna con dos blasones heráldicos realizados con esmalte opalescente: el primero reproduce una “Tau” de plata sobre campo de gules alusiva, como ya se indicó anteriormente, a la Mitra y al Cabildo de la Catedral; el segundo es el escudo episcopal del cardenal y arzobispo de Tarragona Francesc d’Assís Vidal y Barraquer (1919-1943) que se añadió a la plataforma con ocasión de restaurarse el relicario. El astil es de sección hexagonal y el nudo, de estructura poliédrica, se adorna con cuadrilóbulos en esmalte *champlevé* que alternan, respectivamente, rostros sacros masculinos y femeninos no identificables; como remate del eje figura un cuerpo troncopiramidal invertido sobre montado por otro troncocónico en el que asientan dos tamborcillos: el inferior, de menor tamaño, se resuelve mediante estrías y lises, mientras que el superior tiene la superficie lisa y se corona con doble bordón en el que se encasta el correspondiente vaso de vidrio que permite ver la Santa Espina. En los flancos hay dos tirantes de filamento entorchado con exorno de franjas festoneadas y dos testas de querubines en la cima. Un chapitel cónico sirve de cubierta cuya base

16 J. BLANCH, ob. cit., p. 159.

aparece coronada por diminutos pámpanos, rematándose con carnoso florón donde se encaja la cruz flordelisada y la correspondiente imagen de Jesucristo; ambos son de fundición, técnica utilizada también para los adornos del relicario. Consta documentalmente que, en mayo de 1936, el Cabildo encomendó a Magí C. Albaigés Escoda, arcipreste de la Catedral (1935-1936), que se restaurará la base y el soporte; la intervención se llevó a cabo en los talleres Sanosa de Barcelona, sirviendo como modelo otro muy similar existente en la Catedral[17]. Todo el cuerpo superior del relicario es una manufactura de finales del siglo XIV con añadidos barrocos del siglo XVII, como el par de testas angelicales que rematan los tirantes laterales del vaso, los escudos de la peana y el astil son, a nuestro entender, reproducciones efectuadas durante 1936, mientras que la totalidad del nudo es obra también del siglo XIV.

Si bien el P. Villanueva afirma que el arzobispo Pere Sagarriga (1407-1418) fue quien trajo la reliquia de la Santa Espina a la Catedral, consta documentalmente que ya en el testamento del prelado Rodrigo Tello, rubricado el 8 de septiembre de 1303, se hace mención de esa reliquia venerada y reservada en uno de los muros laterales del presbiterio[18]. Por otra parte, en las ordenanzas escritas por Pere Figuerola en 1369 e insertadas en el denominado *Llibre de Vilaseca*, se dice que esa reliquia y la Veracruz se colocaban en el altar mayor con el fin de que los fieles las pudiesen venerar en la acción litúrgica del Viernes Santo[19]. La misma fuente documental refiere también la obligación que tenía el canónigo tesorero de velar para que la lámpara votiva, esponsorizada por el preclaro Pere Sabater, ardiera ininterrumpidamente ante el relicario de la Santa Espina. El *Llibre de la visita pastoral* de 1449 indica el lugar donde estaba dicho relicario y que coincide con la ubicación actual. La importancia que alcanzó la veneración de esta reliquia radica en que tiene la misma configuración, color y dimensiones de las santas espinas que se veneran en la basílica de la Santa Croce de Roma, también, en la solemne procesión que el Cabildo celebraba cada Viernes Santo por el claustro e interior de la Catedral, práctica que permaneció inalterable desde 1589 hasta el primer tercio del siglo XX.

Como ya se ha anotado, en la seo tarraconense existe otro relicario casi idéntico al de la Santa Espina que, lamentablemente, no conserva la reliquia y, por tanto, no

17 AHAT (Arxiu Històric Arxidiocesà de Tarragona). *Llibre de Actas Capitulars (1931-1947)*, Secció A, Armari VI, núm. 142, Llom núm. 91. No se especifica el día de ingreso y salida del relicario de los talleres Sanosa. Se trata de la *Antigua Casa Sanosa*, fábrica de platería ubicada en la C/ Nueva San Francisco, 17, de Barcelona, regentada por A. Sanosa Serra. Actualmente figura como PLATERÍA SANOSA, S.A.

18 La referida reliquia y el actual relicario han permanecido hasta nuestros días en la hornacina gótica, practicada en el muro lateral derecho del presbiterio por encima del arcosolio escarzano que cobija el sepulcro con la imagen yacente del arzobispo y Patriarca de Alejandría Juan de Aragón, atribuida a un seguidor del escultor italiano Tino de Camaíno, y realizada en torno a 1337. Posteriormente la hornacina tuvo que ensancharse con el fin de albergar también el desaparecido brazo-relicario de Santa Tecla, resultando el actual nicho geminado. Ambas reliquias permanecieron en dicho lugar desde el siglo XIV al XVIII hasta que, tras el asedio a la ciudad por parte de las tropas francesas, el nuevo relicario de la titular de la Catedral se trasladó a su nueva capilla construida a instancias del arzobispo Jaume de Cortada y Bru (1753-1762).

19 AHAT. *Exhibitas Capitulares*, 1932, doc. 14/2-5.

se puede identificar. Es de plata sobredorada (36,5 x 14 x 14 cm; núm. inv. D-0192), cincelada, fundida y ornamentada con esmaltes *champlevé*. La marca acreditativa **+BA/RCH**, troquelada en el anverso de la peana, indica su origen barcelonés pero se ignora, de momento, su artífice; así sucede con la mayoría de piezas de platería gótica que pertenecen al Museu Diocesà de Tarragona. La cualidad más notable respecto al *Relicario de la Santa Espina*, consiste en que este otro relicario conserva íntegra toda su estructura formal, excepto la cruz de colofón que es posterior. La peana es amplia y planiforme, bordeada por una sutil pestaña y seis aristas, casi imperceptibles, que pretenden delimitar cada una de las secciones del campo; la superficie se exorna con dos medallas cuadrilobuladas, de las tres que lo adornaron originariamente, compuestas por conopiales que insertan el emblema del Cabildo realizado en esmalte opaco: sobre campo de gules una "tau" de plata. Ese mismo sistema de vitrificación se observa en los botones tetralobulados del nudo que, en alternancia, acogen testas nimbadas identificables con Jesucristo y la Virgen María. El astil, por su esbeltez y estructura, evoca los estilizados fustes de los ventanales góticos catalanes, sin olvidar los soportes de la mayoría de las cruces de camino que aun se conservan y se yerguen apoyadas sobre una planta hexagonal. El vaso-ostensorio, amparado por cuatro estilizadas fajas verticales, presenta un repertorio decorativo muy austero y simplificado, encajando sus extremos en dos tambores compuestos por una cenefa de contario rematada en los bordes mediante sucesión de tornapuntas; la cubierta, que dispone de charnela practicable, es un chapitel poligonal coronado en la base por almenas, y rematado por una cruz de expansiones estrelladas que carece de la imagen del Crucificado. El relicario, por sus características tipológicas y ornamentales, puede datarse hacia el último tercio del siglo XIV, mientras que la cruz de colofón corresponde ya al XVI.

Formando parte de los relicarios de tipo tubular, existe un ejemplar de estructura goticista cuyo diseño ofrece determinadas singularidades formales y decorativas algo peculiares (32 x 20 x 14,7 cm; núm. inv. D.0082). Es de plata sobredorada, fundida i cincelada. Lo denominamos *Relicario-ostensorio con dosel*. No conserva la reliquia, o reliquias, que pudo albergar en un principio y las actuales, depositadas hacia finales del siglo XX, carecen de la filacteria que permitiría identificarlas. La marca toponímica **BAR** evidencia que fue realizado en Barcelona. La planta de la peana se configura mediante dos arcos conopiales, afrontados a un eje formado por dos pronunciados segmentos longitudinales y planos con remate en chaflán. Destaca la amplia pestaña cóncava que favorece la sustentación, el zócalo de estrías caladas y la atípica configuración de la peana debido a su desproporción entre su longitud y anchura; la superficie acoge cuatro tracerías góticas cinceladas y con escaso resalto. El astil está interceptado longitudinalmente por tres molduras voladizas y exagonales, adornándose en cada uno de sus seis frentes con estilizados ventanales de tracería flamígera. El ostensorio de vidrio reposa sobre una plataforma mixtilínea exornada como el zócalo de la peana y con birlas en los ángulos; se encastra por los extremos entre dos coronas de cardina y se cubre con chapitel piramidal rematado por un florón cimero del que ha desaparecido la cruz de colofón.

La configuración de la peana resulta peculiar respecto al conjunto de relicarios góticos manufacturados en los talleres catalanes, así como la plataforma donde se apoya el vaso que alberga las reliquias. También resultan ajenas a otros elementos ornamentales utilizados en manufacturas de plenitud gótica, las birlas o balaustres cantonales; este recurso parece más propio, y así lo hemos podido comprobar, de objetos fabricados ya muy avanzado el siglo XVI, época probable en que fue obrado este relicario. La misma *velatio*, o cortina a modo de dosel que cubre parcialmente el ostensorio desde la base de la cubierta a modo de *conopeum*, nos resulta innovadora para esta época y nada usual en los relicarios tubulares góticos. A partir de la iconografía paleocristiana y bizantina, esa particularidad del recurso a la *velatio* evoca y pretende significar el carácter sagrado, misterioso y trascendente de un objeto o acontecimiento de tipo religioso, asumiendo el significado de *velum* que oculta (*velatio*) y, a la vez, permite descubrir el objeto cuando se retira o descubre (*revelatio*). Como símbolo epifánico acompaña a personajes bíblicos, a los santos y, por extensión, a sus reliquias. Es lo que pretendió, a nuestro entender, el desconocido autor de este relicario en el momento de diseñarlo.

Relicarios antropomorfos

Son aquéllos que reproducen la forma de un determinado miembro del cuerpo humano, o parte de él, referido a un santo del que se poseen restos o reliquias. Su origen, al igual que la mayor parte de representaciones antropomorfas realizadas en metal, debe situarse en las tierras situadas entre las cuencas de los ríos Rin y Mosa. Parece ser que en torno al año 1270 ya se fabricaron excelentes brazos relicarios en esos lugares[20]. Un importante ejemplar de este tipo de manufacturas es el *Brazo-relicario de san Juan Bautista*, propiedad del Cabildo catedralicio de Tarragona y que, junto a otras piezas de platería, forma parte de la colección capitular (lám. 3). Reproduce, a tamaño natural, el antebrazo y la mano de un cuerpo humano. Es de plata en su color con reservas sobredoradas, relevada, cincelada y con aplicaciones de placas esmaltadas en *champlevé* (43,5 x 24 x 24 cm; núm. inv. D-0085). Las marcas toponímicas **+BA/RCH**, practicadas en el anverso de la peana y hacia el final del antebrazo, indican que esta importante pieza fue manufacturada en Barcelona.

La base de sustentación la conforma una estrella de seis puntas que se ornamenta con una tenue moldura de contario dispuesta a su alrededor. Este tipo de soporte se generalizó en objetos labrados a partir de la segunda mitad del siglo XIV. En la superficie puede apreciarse el sutil relieve de las aristas que dividen el campo en seis secciones; en tres de ellas se encastró una placa lobulada de esmalte opalescente; falta una de esas vitrificaciones. Reproducen sobre campo de gules, un leopardo leonado de oro y coronado, referido a las armas familiares de los barones de Santa Coloma de Queralt (Tarragona). El emblema heráldico se alterna con tres botones circulares

20 N. de DALMASES, "Braç-reliquiari de sant Joan Baptista". *Thesaurus/estudis. L'art als Bisbats de Catalunya 1000/1800*. Barcelona, 1986, núm. cat.115, p. 208.

de vidrio que dejan ver, respectivamente, un rostro femenino dibujado -que no se corresponde con el estilo y época de esta manufactura-, la reliquia de la Veracruz y la de san Jorge; las filacterias semicirculares realizadas con segmentos de plata sobrepuestos alrededor especifican su identidad: *Del fust de la creu. Del: bras: de: sent Iordi*. Un elemento exagonal sobrepuesto a la plataforma, bordeado en su base con festoncillo, y coronado con doble cenefa de contario y un listel denticulado, sirve de soporte al antebrazo que simula estar revestido con piel de camello según el relato evangélico (Mc 16); se empleó la técnica del repujado para obtener el sinuoso resalte del pelaje y posteriormente se sobredoró. La mano, de plata en su color, es de fundición, muestra el dedo medio amputado por la falangina y taponado con vidrio de color verdoso bajo el que se observa la correspondiente reliquia del santo titular.



LÁMINA 3. *ANÓNIMO. Brazo-relicario de san Juan Bautista (Barcelona, hacia finales del siglo XIV y antes de 1408). Catedral de Tarragona.*

La característica más peculiar de esta pieza consiste en reproducir la anatomía de un miembro del cuerpo humano, sobre todo si se tiene en cuenta que en las diócesis catalanas no abundan relicarios góticos de esta naturaleza. Respecto a su procedencia, conviene recordar que esta pieza y su correspondiente estuche de cuero recorrieron un triple itinerario hasta llegar a la catedral de Tarragona. Consta en el inventario de bienes pertenecientes a la familia condal de los Queralt, ejecutado durante el año 1408 en su palacio de Santa Coloma, la existencia de un "estoix y bras de argent on es encastat lo dit de sant Joan". Se trata de este relicario en cuestión que se veneraba en la capilla de la referida residencia dedicada a los santos Juanes[21]. Posteriormente, a principios del mes de agosto de 1481, el relicario se trasladó a la parroquia de san Juan Bautista de El Catllar (Tarragona) por decisión de Elionor de Pallars y de Queralt, señora de esa localidad, quien también donó el castillo de esa población con todas sus lindes de propiedad a su pariente Dalmau de Queralt, señor de la referida villa condal de Santa Coloma. Finalmente, pasó a ser propiedad del Cabildo de la catedral de Tarragona por voluntad expresa de Elionor, manifestada en su testamento rubricado el 8 de diciembre de 1488. "Item, dimittimus honorabile Capitulo Sedis Tarraconae, reliquiarium nostrum digiti sancti Joannis Baptistae quod est de argento cum aliquia reliquias que in eodem reliquiaris sunt, et cum suo stoig de cuyro"[22]. La donante, absuelta de excomunión eclesiástica y mujer de temible talante, recibió sepultura en la Catedral. Respecto a la cronología de este relicario, pudo realizarse hacia finales del siglo XIV y antes de 1408.

Relicarios arquitectónicos

Este tipo de relicarios son importantes porque suelen reproducir elementos singulares de la arquitectura del momento, como también sucede en determinadas custodias. Siguen la configuración formal genérica que se advierte en determinados cimborios, alojándose las reliquias en el interior de la estructura turriforme; es el tipo denominado relicario-torre por el hecho de reproducir cimborios góticos de planta poligonal. El ejemplar que, por su traza arquitectónica y escultórica, expresa mayor magnificencia es el *Relicario del arcediano Guillem Bertran*. Elaborado con plata en su color, repujado, cincelado y con reservas sobredoradas para las imágenes de bulto que son de fundición (77 x 25,5 x 25,5 cm; núm. inv. D-0086). La marca toponímica **VALEN**, sobre montada por una corona real, aparece punzonada sobre la plataforma de la base y en el cimborio (lám. 4).

Este relicario se estructura en forma de templete con planta hexagonal. Su contorno es mixtilíneo compuesto por conopiales, lóbulos y picos. El zócalo se compone de dos molduras que enmarcan tracería calada, dando paso a la sinuosa y pronunciada

21 F. ESPAÑOL BERTRAN y A.P. MARTÍNEZ SUBÍAS, "Braç-reliquiari de sant Joan Baptista". *Pal·lium*. Exposició d'Art i Documentació, Catedral de Tarragona, Diputació de Tarragona. Tarragona, 1992, núm. cat. 81, p. 133.

22 M.M. FUENTES GASSÓ, *El castell, vila i terme de El Catllar*. Ajuntament de El Catllar. El Catllar (Tarragona), 1999, vol. I, pp. 784 y 788; y vol. II, p. 87.



LÁMINA 4. *LOPE DE SALAZAR. Relicario del arcediano Guillem Bertran (Valencia, entre 1478 y antes de 1519). Catedral de Tarragona.*

escocia tumbada que bordea la superficie de la plataforma; se adorna con roleos y dos escudos equidistantes entre sí que incluyen, respectivamente, un león rampante que pasa hacia la izquierda mostrando una flor de lis, y la "tau" como insignia del Cabildo tarraconense. En el centro de la peana figura un cuerpo cuadrangular cuyos segmentos abocelados, ligeramente alabeados, aparecen sobremontados por esta inscripción: M(AGISTRI)·GVILLER-M·I·BERTRA(N)-D·I·H(VJVSM) O(D)I AP(OSTO)LICI-ERERED(IS)·I·D(EO). Un listel perimétrico acota la trama

vegetal, superpuesta a la leyenda, en cuyo centro se asienta el astil. Éste, de sección poligonal y con vanos en cada una de sus seis caras, se inicia mediante un cuerpo arquitectónico de planta exagonal, constituido por ventanales abocinados separados por contrafuertes, y pináculos que apean sobre un murete en derrame circunvalado en la base por almenas; se remata mediante corona de lises. El nudo es poliédrico, achatado y sujeto entre dos escocias timbradas con hojarasca; los segmentos abocelados que conforman los frentes recogen este epigrama que completa la anterior leyenda: COMENDA-TARII CAM-ARERI EO-FECISTES-DIACONVM-PERPETVI. Ambas inscripciones confirman la donación de la obra por parte de Guillem Bertran, camarlengo y arcediano mayor de la Catedral desde 1478 al 1519, según refiere el listado de canónigos y dignidades capitulares[23]. La cima del astil sirve de asiento a una pirámide invertida, cuya base se adornada perimetralmente con sucesión de lises y las vertientes con trama de roleos similares a los de la peana; sobre ella se asienta el templete arquitectónico.

Ese cuerpo, a modo de ostensorio donde se guardan diferentes reliquias, adopta la forma de cimborio de planta exagonal cuyos vanos acristalados permiten ver diversas partículas óseas con sus respectivas filacterias. Los chaflanes están ocupados por esculturas exentas que reposan sobre escabeles voladizos y cubiertos por doseletes con tracería calada. Las imágenes son de plata fundida y sobredorada; representan a papas y santos obispos que, pese a estar acompañadas con atributos poco específicos, si permiten identificar a los santos Mateo, Gregorio, Agustín, Ambrosio, Pancració y Fabián. Además de estas reliquias, el interior del cimborio contiene otras indicadas en las filacterias; se incluyeron, tal vez, por motivos de especial devoción o interés particular del comitente; corresponden, entre otras, a los santos Agustín, Andrés, Antonio, Bartolomé, Cristóbal, Hilario, Marcos, Martín de Tours, Onofre, Teodulfo, y Valentín. El templete se cubre mediante una cúpula piramidal con decoración fitomórfica grabada en las vertientes, crochet que delimita los campos, y una ménsula en la cima donde apea la figura nimbada del ángel custodio de la ciudad revestido con túnica y dalmática; con su mano derecha sostiene y muestra una corona real, símbolo del antiguo reino de Valencia, lugar donde se fabricó esta excelente obra de platería.

Con ocasión del desmonte de este relicario para sanearlo y formar parte de una selecta muestra de platería organizada con motivo del V Centenario del Descubrimiento y Evangelización de América[24], pudimos comprobar cómo el artífice dejo constancia de su origen, ejecución y autoría en dos epigramas cincelados, respectivamente, en lugares del interior del templete. La primera aparece en el borde del anverso de la cubierta: LVPVS DE ÇALAZAR VALENTINI LABORABIT (sic); otra rodea el friso exterior del casquete poligonal practicable que, colocado por debajo del

23 S. CAPDEVILA I FELIP, ob. cit., pp. 147 y 178.

24 El *Relicario del arcediano Guillem Bertrán* y la *Cruz-relicario del arzobispo Pedro Folch de Cardona* formaron parte de las piezas de la exposición *La platería en la época de los Reyes Católicos (1474-1516)*, comisariada por el profesor José Manuel Cruz Valdovinos, y presentada en la Fundación Central Hispano de Madrid del 26/X/1992 al 27/XII/1992.

cascarón de la bóveda, encaja con ella y la cierra: OPV-S LVP-I DE Ç-ALEZAR VA-LE(N)TINI. Ambas inscripciones dan fe que este relicario se realizó en Valencia por el platero Lope de Salazar, documentado ya en 1487 y fallecido el 1508. Se trata de un artífice, posiblemente de origen burgalés, autor también de la custodia mayor de la colegiata de Xàtiva[25]. En cuanto al comitente, se sabe que fue obispo de Sarno y, estando en Roma, declinó el canonicato a favor de su sobrino Guillem Bertran quien instituyó en la catedral de Tarragona la fiesta del Santo Ángel Custodio.

Si tipológicamente es posible establecer semblanzas entre este relicario y otras manufacturas cronológicamente cercanas, principalmente custodias y relicarios, caracterizadas por la profusión decorativa y un cierto barroquismo estructural muy propio del gótico tardío, el hecho es que estamos ante una obra relevante que procede de un encargo singular. Por otra parte, la traza arquitectónica y la escultura de todo el conjunto evocan muy de cerca los cimborios de la catedral de Burgos. Y también conviene recordar que el donante, Guillem Bertran, fue protonotario apostólico y camarlengo de la Catedral desde 1478 a 1519 y que históricamente Valencia formó parte de la Tarraconense; con posterioridad fue erigida como nueva provincia eclesiástica independiente. Por tanto, respecto a la cronología, conviene situar esta manufactura entre 1478 y antes de 1519. De esta época la única noticia documental referida a relicarios existentes en la Catedral, que podría relacionarse con esta manufactura, data del 18 de agosto de 1503: "Al jove qui portà lo reliquiario que tramès lo camarer, III ducats"[26]. Con motivo del asedio que padeció Tarragona durante 1811 por las tropas napoleónicas, este relicario se trasladó a Mallorca con fin de ponerlo a salvo del destructor saqueo y destrucción que sufrieron la ciudad y su Catedral, de donde volvió el año 1814.

En cuanto a la técnica empleada, el conjunto de esculturas y los elementos arquitecturales se obtuvieron por el procedimiento de fundición *a la cera perdida*, mientras que el resalto y el cincelado se reservó, indistintamente, para la ornamentación de tipo vegetal y la epigráfica. Hay predominio de la plata en su color y sólo las imágenes de los santos se sobredoraron para resaltar y reafirmar los volúmenes y contrastes de luz sobre las superficies metálicas; los calados de los doseletes y los vanos, respecto a los elementos arquitectónicos sustentados, asumen la función de contrastar las superficies superpuestas en diferentes niveles, remarcando así el sentido ascensional de toda la estructura.

Estos ocho relicarios de la catedral de Tarragona evidencian la variedad tipológica que estos utensilios experimentaron a lo largo del extenso período gótico, a la vez que evidencian la maestría técnica y de diseño asumidas por los plateros de los distintos obradores peninsulares quienes, con precisión y detalle ejecutaron micro reproducciones arquitectónicas, escultóricas y pictóricas mediante procedimientos de esmaltación polícroma.

25 N. de DALMASES, "Aproximación a la orfebrería borgiana". *Los Borja: del mundo gótico al universo renacentista*. Generalitat Valenciana, Palazzo Ruspoli, Fondazione Memmo, Museu de Belles Arts de Valencia (22/XII/2000 al 16/III/2001). Valencia, 2000, p. 193.

26 S. CAPDEVILA I FELIP, ob. cit., p. 90.

Aprendices, oficiales, maestros plateros y dibujos de examen en el Madrid de finales del siglo XVIII y comienzos del XIX[1]

VICENTE MÉNDEZ HERNÁN
Universidad de Extremadura

Introducción

En el Archivo General de Simancas se custodian los fondos documentales procedentes del Consejo Supremo de Hacienda, y entre éstos se encuentran los expedientes que generó la Junta de Comercio y Moneda, muy interesantes por las noticias que nos suministran acerca de los gremios y de los artífices que laboraron en la etapa final del Antiguo Régimen. Si bien es cierto, como señalaba Ángel de la Plaza, que esta documentación tiene un reducido interés[2], para nosotros puede llegar a ser, no obstante, de gran ayuda al objeto de complementar el conocimiento que tenemos sobre el arte de la platería desarrollada entre finales del siglo XVIII y la centuria siguiente. Se trata de una serie de expedientes abiertos a tenor de las solicitudes que en su momento elevaron tanto aprendices como oficiales y maestros plateros a la Junta de Comercio y Moneda, en un contexto en el que ya se había iniciado el ocaso de los gremios, cuya definitiva desaparición estaba ya muy cercana. De hecho, y como

1 Para la realización de este trabajo hemos contado con una ayuda del Gobierno de Extremadura, canalizada a través del "Apoyo a los grupos de investigación catalogados", y en el marco del equipo que coordinada la profesora María del Mar Lozano Bartolozzi (GR10172).

2 Sobre la trayectoria de esta documentación, vid. el trabajo de A. de la PLAZA BORES, *Archivo General de Simancas. Guía del investigador*. Madrid, 1992 (4ª ed. corregida; la primera edición es de 1962), pp. 335-337; la cita en p. 335.

bien señalaba Ramírez de Arellano, la creación de la Junta de Comercio y Moneda en 1728 "quitó a las platerías muchos de sus privilegios, y mandó en ellas a veces de una manera dictatorial, despojándolas, entre otras cosas, de sus contrastes, que hasta entonces eran nombrados por los Ayuntamientos, y recaían en los plateros más hábiles y prestigiosos, y en adelante se le imponían personas extrañas a la población y desconocedoras de ella"[3].

En realidad, la Junta de Comercio existía desde 1683 con plena y privativa jurisdicción en todos los asuntos tocantes a las exportaciones e importaciones, que desde entonces quedaron plenamente controlados por la Corona; y en 1728 Felipe V resolvió formar una Junta de Moneda para asegurar el control "sobre materias tocantes y conducentes a los referidos mis Reales Ingenios, plateros, batihojas, tiradores de oro y plata, y todos los demás artífices que se ocupan en las labores de monedas de oro, plata, vellón, y en las demás maniobras de los referidos metales de oro y plata". Dos años después, por Decreto de 9 de diciembre de 1730, la Junta de Comercio se agregó a la de Moneda[4]; y tras la guerra de Independencia, este nuevo organismo fue incorporado a la Sala de Gobierno del Consejo de Hacienda[5].

La documentación conservada es de todo tipo, y atañe a pleitos, licencias, reclamaciones de lo más variadas fruto del constante enfrentamiento entre la Junta y el Colegio de San Eloy, dibujos de examen, etc. También es interesante constatar la amplia serie de referencias que se recogen en los expedientes sobre los diferentes oficios de los artífices: plateros de plata y oro, joyeros, diamantistas, etc.[6] Y todo ello centrado en Madrid, cuya amplia y documentada nómina de artífices[7] tratamos

3 R. RAMÍREZ DE ARELLANO, *Estudio sobre la historia de la orfebrería toledana*. Toledo, 1915, p. 138.

4 Tomamos las referencias del trabajo de M.C. CALDERÓN BERROCAL y E.M. ROMERO MACÍAS, "Génesis y competencia de las Juntas de Comercio, Moneda y Minas". *De Re Metallica* nº 14 (2010), pp. 62, 64 y 65; sobre la Junta de Minas, a la que no nos referimos, vid. pp. 67-68.

5 P. MOLAS RIBALTA, "La administración española en el siglo XVIII", en C.E. CORONA BARATECH y J.A. ARMILLAS (coords.), *La España de las reformas. Hasta el final del reinado de Carlos IV*. T. X-2 de la *Historia General de España y América.* Madrid, 1990 (2ª ed.; la primera edición es de 1984), p. 104. Sobre la Junta vid., etiam, P. MOLAS RIBALTA, "La Junta General de Comercio y Moneda. La institución y los hombres". *Cuadernos de Historia. Anexos de la Revista Hispania* nº 9: *Estudios sobre el siglo XVIII* (1978), pp. 1-38; J.M. de FRANCISCO OLMOS, *Los miembros del Consejo de Hacienda (1722-1838) y Organismos Económico-Monetarios*. Madrid, 1997.

6 En orden a delimitar los distintos oficios, es muy interesante el trabajo de A.M. ARANDA HUETE, "Los Alfaros, plateros de oro del rey Felipe V". *Anales de Historia del Arte* nº 4 (1993-1994), pp. 711-712.

7 Sobre la platería madrileña, son de obligada referencia los trabajos del profesor Cruz Valdovinos, Fernando Martín o Pilar Nieva Soto, a los que oportunamente nos referiremos a lo largo de este trabajo. Citemos, asimismo, dada la cronología que abarca y la relación que tiene con el presente artículo, el de I. ANTÓN DAYAS, "Plata, joyas y plateros en la prensa periódica madrileña, 1800-1808", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2010*. Murcia, 2010, pp. 89-104. Y también cabe hacer referencia de la aportación que Emilio Camps Cazorla hizo en 1943, dado que suponía un primer peldaño para los trabajos sobre la platería de Madrid -sobre todo en lo que respecta al sistema de marcaje de las piezas- que posteriormente se han venido desarrollando: E. CAMPS CAZORLA, "Las fechas en la platería madrileña de los siglos XVIII y XIX". *Archivo Español de Arte* T. XVI/56 (1943), pp. 88-96.

de complementar con el presente trabajo, que hemos organizado en función de los plateros cuyos expedientes se conservan en Simancas, añadiendo entre paréntesis las fechas en las que están documentados, y esto a partir tanto del archivo vallisoletano como de las referencias publicadas sobre los mismos.

A la documentación procedente de la Junta de Comercio y Moneda también hemos añadido el expediente del platero José Cristóbal, que obra en la sección de Simancas dedicada a custodiar los fondos de la Secretaría y Superintendencia de Hacienda.

Plateros documentados

BELLAS, Pedro (documentado entre 1805-1820). En el expediente conservado en Simancas, Pedro Bellas figura citado como "artífice e individuo del Colegio de plateros domiciliados en esta Corte", y hace referencia a la solicitud que elevó a la Junta de Comercio y Moneda el 22 de octubre de 1805, para reclamar las alhajas que le había embargado el citado Colegio de San Eloy durante el desarrollo de la feria madrileña de San Mateo de ese mismo año, la cual se celebraba -del 21 de septiembre al 4 de octubre, sin perjuicio de contar con algunos días de prórroga- entre las plazuelas de la Cebada y del Rastro desde el reinado de Fernando VI[8]. Según se desprende del recurso, Pedro Bellas había instalado "unos escaparates" en la tienda que Andrés Álvarez tenía situada en la plazuela de la Cebada, y para llenarlos se valió del favor de "varias personas que le suministraron porciones de alhajas para que les facilitase su venta por necesitar su numerario para atender a las urgencias de sus respectivas casas", y todo ello sin que el citado Andrés Álvarez "tuviese la menor intervención en la venta de dichas alhajas[9].

El 25 de septiembre de dicho año, Pedro Bellas "se halló con la novedad de que, a instancias de los diputados del Colegio", y por providencia de don Torcuato Antonio Collado, subdelegado de la Real Junta de Comercio y Moneda, le embargaron todas las alhajas que había en los escaparates en el ínterin en el que se había ausentado para comer. Parece ser que la actuación del Colegio se basaba en el hecho de considerar a Pedro Bellas como un "testaferro y que bajo de su ospicio las alhajas eran del citado Andrés". Según se recoge en las Ordenanzas para el Colegio de San Eloy de Madrid de 1771, los particulares podían vender libremente sus alhajas siempre y cuando no lo hicieran como negocio, y previa certificación de su valor por

8 P.F. MONLAU, *Madrid en la mano o El amigo del forastero en Madrid y sus cercanías por P.F.M.* Madrid, 1850, p. 306; R. de MESONERO ROMANOS, *Manual de Madrid. Descripción de la Corte y de la Villa*. Madrid, 1831, p. 244; P. de RÉPIDE, *Las calles de Madrid*. Madrid, 1985 (5ª ed.; la primera edición es de 1971), p. 141. Desde mediados del siglo XVI los plateros madrileños extendían sus talleres por toda la villa, abandonando los límites topográficos de la calle gremial de las Platerías, si es que alguna vez los hubo, según recoge J. del CORRAL RAYA, "Los plateros madrileños en los años centrales del Siglo de Oro". *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* T. XLV (2005), p. 96.

9 Archivo General de Simancas (AGS en adelante). Consejo Supremo de Hacienda (CSH en adelante), Junta de Comercio y Moneda, legajo 318, exp. 16, s.f.

parte de los marcadores o tasadores[10]. Bellas aducía en su defensa que el objetivo del Colegio no era otro que el de "destruir y aniquilar al exponente por ser un principiante y de pocos fondos para contrarrestar sus máximas", y que, como miembro de dicha Congregación, podía vender libremente sus manufacturas en las ferias bajo la oportuna licencia, aunque tuviera su tienda situada en la plazuela de Antón Martín.

Sin embargo, y según manifestó el 13 de diciembre de 1805 el subdelegado don Torcuato Antonio Collado, parece ser que el motivo del embargo fue la reclamación que hizo el propio Pedro Bellas de una serie de alhajas que también tenía puestas a la venta en dicha feria María Marcos, "incorporada en el gremio de prenderos", y que reclamaba como suyas; por esta razón, y en vista de la prohibición expresa que tenían los prenderos de vender alhajas de oro, plata o pedrería[11], el Colegio intervino al objeto de hacer una lista de las mismas y pasarlas al contraste, según recogía la normativa vigente. Por un auto del fiscal de 1 de enero de 1806, se determinó que no se le había causado perjuicio alguno al platero, y que las alhajas ya habían sido incluso devueltas a quienes habían acreditado su propiedad.

Junto a la documentación de Simancas, Pedro Bellas también figura nominado con motivo de la venta de una casa cuyo anuncio publicaba el *Diario de Madrid* en su edición del viernes 12 de octubre de 1810[12]. El inmueble había sido reedificado en 1800 por su "actual dueño", y contaba con "quarto baxo, principal, segundo y guardilla", además de una renta de algo más de 4.000 reales anuales. Los interesados en su adquisición debían acudir a D. Pedro Bellas, platero diamantista de la calle de Atocha, a la que es posible que se hubiera trasladado desde la citada de Antón Martín. Según se desprende del anuncio, cabe deducir que las rentas del maestro habrían crecido con respecto a lo que aducía en 1805, y que no eran tan exiguas; teniendo en cuenta la fecha en la que reformó la casa, es posible que ya estuviera activo a comienzos del siglo XIX.

A finales de 1815, la Fábrica de Platería de Martínez se hizo cargo del proyecto que tenía el Ayuntamiento de Madrid de realizar un Tocador para la futura reina María Isabel de Braganza, y todo ello gracias a la habilidad de Celestino de Espinosa, director del taller. En el amplio equipo de artistas que participaron en la obra, Espinosa se hizo cargo, en calidad de artífice principal, de ejecutar los bronces dorados que llevaba el juego de mobiliario del Tocador, en los cuales también colaboró Pedro Bellas[13].

---

10 *Real Despacho de Ordenanzas aprobadas por S.M., á consulta d la Junta General de Comercio y Moneda, para todas las Platerías de estos Reinos; y particulares para el Colegio de San Eloy de Madrid, á 10 de marzo de 1771*. Madrid, 1831, pp. 19-20, Título Segundo, Capítulo XV, donde se establece la obligación de mostrar las obras a los marcadores antes de acudir a ferias y mercados, incurriendo en una multa de 100 ducados en caso de no hacerlo. Vid., etiam, J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Los plateros madrileños. Estudio histórico jurídico de su organización corporativa*. T. I. Madrid, 1983, pp. 157 y 159.

11 *Real Despacho de Ordenanzas…* ob. cit., pp. 23-24, Título Segundo, Capítulo XXII; J.M. CRUZ VALDOVINOS, ob. cit., pp. 158 y 186.

12 *Diario de Madrid*, viernes 12 de octubre de 1810, p. 455.

13 Sobre la pieza, vid. el documentado trabajo de M.S. GARCÍA FERNÁNDEZ, "Obra de ebanistería", en F.A. MARTÍN (comisario), *El aragonés Antonio Martínez y su Fábrica de Platería de*

Pocos años después, el 15 de agosto de 1820, Bellas solicitaba una plaza de grabador de monedas en la Ceca de Madrid, momento en el que figura citado como platero y escultor además de grabador. La plaza le fue denegada por no haber vacante[14].

CRISTÓBAL, José (documentado en 1782). La documentación existente en Simancas sobre este platero vecino de Madrid está en relación con la nueva custodia que demandaba a la Corona el capellán de la iglesia de la plaza de Mazalquivir -puerto situado al noroeste de Argelia, en el extremo occidental del golfo de Orán- en 1779, al objeto de sustituir la que tenían de latón por otra de plata más decente con la que venerar y rendir el culto debido a la "Divina Magestad"[15].

Una vez aceptada la demanda, el 19 de octubre de ese mismo año se solicitaron desde Madrid las medidas que habría de tener la nueva pieza, y éstas fueron remitidas por carta de 4 de enero de 1780, en la que se envió "una medida puntual de la custodia de latón[16], y otra de la anchura y altura del hueco del tabernáculo" en el que habría de exponerse[17]. Sin embargo, y en vista de la demora en el cumplimiento de la ejecución del despacho real, fue necesaria una segunda misiva, que el nuevo capellán de la plaza remitió desde Orán el 31 de diciembre de 1781 al secretario de Hacienda don Miguel de Múrquiz y Goyeneche (1719-1785), acompañada además de otro diseño más perfilado que el anterior con las medidas de la custodia (lám. 1). Se trata de un dibujo muy bien realizado, para el que se tomó como modelo la obra previa del siglo XVII, una custodia de sol con el típico astil y macolla en forma de pera invertida, y el sol con rayos alternantes, ondulados y rectos, éstos rematados en estrellas.

A la hora de materializar el encargo de la obra, se optó por adquirir una custodia de plata sobredorada que tenía a la venta el platero José Cristóbal, quien rubricó la oportuna carta de pago a favor de don Cristóbal de Luna, contador general de las Órdenes Militares, con fecha de 4 de abril de 1782, por

> "(…) una custodia sobredorada guarnecida de piedras finas, de esmeraldas, topacios y de algunas perlas y diamantes ajustada en siete mil reales de vellón sin incluir la caja nueba, que se le ha de hacer forrada por dentro de terciopelo y tafilete encarnada por afuera con las armas reales y adorno rodado; y asimismo una piedra christalina, que se le debe poner con el Sagrado Cordero debajo, que será de su quenta, su importe 863 reales. Cuias cantidades he recibido de su mano (…)".

Madrid. Catálogo de la exposición celebrada entre junio y octubre de 2011 en el Museo de Historia de Madrid. Madrid, 2011, p. 70.

14 A.R. de CATALINA ADSUARA, *La antigua ceca de Madrid. Aproximación a su historia*. Madrid, 1980, p. 98.

15 AGS. Secretaría y Superintendencia de Hacienda, leg. 734, exp. 1, sin foliar.

16 AGS. Mapas, Planos y Dibujos (MPD en adelante), 67, 113. Se trata del dibujo de una custodia, muy similar al que citamos a continuación, realizado con tinta negra y a plumilla.

17 AGS. MPD, 67, 114, dibujo realizado con tinta negra a plumilla, en el que se representan las medidas del hueco del tabernáculo donde se habría de colocar la nueva custodia de plata en la iglesia de Mazalquivir.



LÁMINA 1. *Diseño del alzado de la custodia existente en la iglesia de Mazalquivir (Orán). Dibujo realizado a tinta negra y plumilla; 47,4 x 29,4 cm. AGS, MPD, 67, 112.*

Adquirida la obra, ésta salió con destino al puerto de Cartagena, a donde llegó el 23 de abril de 1782 según consta en la carta que envió el administrador de rentas Juan Antonio Torreblanca. Y el 8 de junio siguiente la custodia ya estaba situada en la iglesia de Mazalquivir. Sin embargo, la importancia de la obra hizo que el Cardenal y Arzobispo de Toledo don Francisco de Lorenzana (1722-1804) se remitiera a don Miguel de Múrquiz el 27 de ese mismo mes de junio, para solicitar que la obra pasara a la iglesia parroquial de Orán dada la mayor importancia que ésta tenía; y todo ello a instancias del Vicario Eclesiástico de esa plaza, quien además proponía entregar al capellán de Mazalquivir "una custodia de plata, su peso 1 o 2 onzas, que es decente bastante para ella", según carta fechada el 8 de junio de 1782. Ésta fue la opción por la que se optó el 31 de agosto de 1782[18].

18 Toda la documentación citada se conserva en el AGS. Secretaría y Superintendencia de Hacienda, legajo 734, exp. 1, s.f. En relación con el nombre del artífice, señalemos que el profesor Cruz Valdovinos documenta a un platero de nombre Matías Cristóbal a partir del cáliz que se conserva en la

GARCÍA, José (nacido en 1785; documentado entre 1804 y 1805). En calidad de "oficial de platero", José García se remitió a la Junta de Comercio y Moneda el 18 de diciembre de 1804[19] al objeto de solicitar una dispensa de los dos años y medio que le faltaban para alcanzar el título de maestro, tras haber conseguido una tienda situada en "los mejores sitios del comercio" de Madrid, y que no podía regentar mientras no aprobara el examen de maestría -según recogían las Ordenanzas de 1771[20]-; como precedente, se cita el caso del platero Antonio Matilla Barruelo, a quien se le dispensó en 1800 de los cuatro años de oficial para que pudiera trasladarse a la ciudad de Toro. Tras el informe que Juan Soler, miembro de la Junta de Comercio y Moneda, emitió sobre el particular, se acordó conceder la dispensa el 17 de enero de 1805; en su informe emitido el día anterior, Soler aducía que dicho requisito ya no era necesario para optar al examen de maestría en virtud de la Circular de 1 de marzo de 1798, por la cual se habían derogado los períodos de aprendizaje y oficialía para presentarse a la prueba[21]. De este modo, y tras la orden expresa que emitió la Junta en 25 de enero de 1805, José García fue admitido a examen y lo aprobó el 27 de mayo siguiente como platero de plata, habiendo sido su maestro Nicolás Lasarte; se estableció en el número 5 de la calle Toledo[22].

Sin embargo, los plateros del Colegio de San Eloy no estaban dispuestos a ver cómo el requisito de sus Ordenanzas quedaba sin efecto, y aunque admitieron y examinaron a José García, dilataron la concesión del título aduciendo -por escrito remitido a la Junta en 10 de junio de 1805 y firmado por los diputados Juan Vilar[23]

---

iglesia parroquial de Valdilecha (Madrid), fechado en 1715: J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Valor y Lucimiento. Platería en la Comunidad de Madrid*. Catálogo de la exposición celebrada entre diciembre de 2004 y enero de 2005 en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid, 2004, pp. 116-117.

19 AGS. CSH, Junta de Comercio y Moneda, legajo 318, exp. 14, s.f.

20 *Real Despacho de Ordenanzas…* ob. cit., p. 36, Título Cuarto, Capítulo V, donde consta que para ser examinado de maestro el aspirante debía haber cumplido seis años como aprendiz y cuatro en calidad de oficial; J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Los plateros madrileños…* ob. cit., p. 170.

21 Pese a todo, bien es cierto que los gremios no aplicaban esta norma de forma homogénea; esta circunstancia obligaría a revitalizar la Circular publicándola de nuevo el 27 de noviembre de 1807. Un ejemplar de la misma se conserva en el expediente del platero Víctor Antonio Pérez, del que se tratará más adelante: AGS. CSH, Junta de Comercio y Moneda, legajo 327, exp. 21, s.f.

22 J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Plateros aprobados e incorporados al Colegio de San Eloy de Madrid (1 de enero de 1808)", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2012*. Murcia, 2012, p. 167, nº 85.

23 Debe ser Juan Bautista Vilar, platero de oro nacido en Barcelona en 1762, e incorporado al Colegio de San Eloy en 1793: Ibídem, p. 175, nº 251. En 1802 está documentado viviendo en la plazuela de las Platerías: I. ANTÓN DAYAS, ob. cit., p. 101. El 11 de junio 1814, Fernando VII lo nombró platero de cámara tras el informe que presentó a su favor el almirante marqués de Ariza y Estepa, en la que se recogían los datos biográficos del artífice: F.A. MARTÍN, *Catálogo de la Plata del Patrimonio Nacional*. Madrid, 1987, p. 411, donde también describe las circunstancias en las que se produjo su muerte al año siguiente, en 1815. Tras su fallecimiento, y al quedar una plaza vacante entre los plateros que trabajaban al servicio de la Corona, Fernando VII nombró a Pedro Sánchez Pescador platero diamantista de cámara: A. ARANDA HUETE, "Pedro Sánchez Pescador, platero de oro y diamantista de Fernando VII", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2014*. Murcia, 2014, p. 52. La documentación sobre este particular en J.M. AZCÁRATE RISTORI, L. CERVERA VERA y J.L. MORALES Y MARÍN (coords.), *Colección de Documentos para la Historia de España*. Vol. 3.

y Mateo Matute[24], quien actuaba en calidad de secretario- para ello haber advertido "defectos bien notables de la pieza que le tocó en suerte"; añadían asimismo que el aspirante falseó los años que le faltaban, pues en realidad eran tres, y que no había presentado la certificación de "haber trabajado de oficial en casa de individuo del Colegio". La decisión de la congregación suscitó el nuevo recurso que el platero elevó con fecha de 20 de junio de 1805, y la respuesta que el fiscal dio en 25 de julio siguiente, expresando la obligación de atenerse a la Circular de 1 de marzo de 1798, "con la prevención de que si la pieza construida por Josef García no es prueva suficiente de habilidad, la califique debidamente". El último documento que obra en el expediente lleva fecha de 31 de julio de 1805, en que se remite al Colegio de San Eloy la ulterior decisión de la Junta. Finalmente, y según consta en el listado de plateros aprobados e incorporados a la congregación en 1808, José García alcanzó su objetivo; gracias a esta lista, sabemos que nuestro artífice había nacido en 1785 en Navalcarnero (Madrid)[25].

LLAVINA, Ramón (nacido en 1773; documentado en 1805). Este platero de oro y "joyista" de Madrid se remitía a la Junta General de Comercio y Moneda el 10 de octubre de 1805, al objeto de solicitar una copia de la licencia que en su momento había conseguido para trabajar con libertad en el ejercicio de su oficio y "poner tienda por todos los dominios de España". Según consta en el expediente conservado en el Archivo General de Simancas[26], Llavina se examinó para el oficio de platero en 1796, año en el que presentó a la Real Junta una caja esmaltada "junto con su compañero Esteban Condomino", y la certificación de sus maestros Sebastián Nickel y Felipe Beck, plateros de oro que trabajaban en compañía artística y a los que se conocía como "los alemanes"[27]. La superación de la prueba de maestría dio lugar a la expedición de la correspondiente certificación en 20 de junio de 1796. Y con fecha de 16 de octubre de 1805, don Manuel del Burgo y Munilla, secretario

Madrid-Zaragoza, 1983, pp. 136-137, 145-146.

24 Platero de oro, nacido en Mansilla de la Sierra (Rioja) en 1755 y aprobado en el arte de la platería en 1782: J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Plateros aprobados e incorporados…" ob. cit., p. 171, nº 161. Mateo Matute figura citado como platero y diamantista en 1799, con motivo de la venta que hizo al aposentador José Merlo de varias joyas destinadas a los Reyes de España: A. ARANDA HUETE, "Las joyas de la reina María Luisa de Parma, esposa de Carlos IV", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2007*. Murcia, 2007, p. 30; esta misma actividad se documenta en 1802 en el entorno del infante don Antonio Pascual de Borbón: A. ARANDA HUATE, "Las joyas del infante don Antonio Pascual de Borbón", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2012*. Murcia, 2012, p. 107. A comienzos del siglo XIX tenía su taller establecido en la "Calle de la Platería": I. ANTÓN DAYAS, ob. cit., pp. 98 y 100.

25 J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Plateros aprobados e incorporados…" ob. cit., p. 167, nº 85. Los restantes datos indicados sobre el platero proceden de su expediente: AGS. CSH, Junta de Comercio y Moneda, legajo 318, exp. 14, s.f.

26 AGS. CSH, Junta de Comercio y Moneda, legajo 318, exp. 17, s.f.

27 P. NIEVA SOTO, "Obra documentada en el Palacio Real de Madrid del platero prusiano Carlos Marschal", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2012*. Murcia, 2012, p. 413.

supremo del Consejo de Hacienda, firmaba la copia de segunda licencia en sustitución de la primera.

Aparte de Simancas, el nombre de Ramón Llavina también figura en el Diario de Madrid publicado el lunes 8 de enero de 1821, integrante de la lista de los milicianos del cuartel de San Martín, en el barrio de Niñas de Leganés; está nominado como platero de oro, de 48 años de edad, con vivienda en el número 12 de la calle de las Infantas[28].

PÉREZ, Víctor Antonio (nacido en 1798). Platero formado en la Real Fábrica de Platería de Martínez, en la que formalizó su inscripción el 24 de octubre de 1814, a los 16 años de edad, según se recoge en los registros de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, donde también consta que vivía en la plazuela de San Ildefonso[29]. Transcurridos cinco años desde su ingreso, se remitió a la Junta de Comercio y Moneda el 29 de noviembre de 1819, y ya en calidad de oficial de la citada fábrica, para solicitar que se le examinase de artífice platero sin exigirle los derechos del título, a lo que se había opuesto el Colegio de San Eloy. Entre la documentación que presentó, consta un certificado firmado por Celestino Espinosa -ensayador de oro, plata y demás metales, artífice platero, oficial mayor y director de la Real Fábrica de Platería de Cámara titulada de Martínez, y responsable de uno de los períodos más creativos de la misma-, donde se especifica que el solicitante había estado cinco años "de discípulo de este real establecimiento, aprehendiendo el arte de Platería, haviéndose portado muy vien y con honradez en dicho tiempo"[30].

Para su propósito, el platero se remitía a la Circular fechada en 27 de noviembre de 1807 -en realidad, era una puesta al día de la emitida el 1 de marzo de 1798-, según la cual el único requisito para acceder al grado de maestro era demostrar la suficiencia necesaria, puesto que se habían derogado "las formalidades de aprendizaje y oficialía, y suprimiéndose todo gasto y propina que no fuese la justa indemnización del tiempo que empleasen en el exámen los que lo executasen". En el informe que suscribió Antonio Regàs -visitador de las fábricas de Madrid y delegado de la Junta de Comercio y Moneda- el 27 de diciembre de 1819, consta que nada sabía de este asunto el Colegio de San Eloy, sobre todo teniendo en cuenta que, según los Capítulos 8º y 9º de la Real Cédula de 29 de abril de 1778 por la que se creaba la Escuela de Antonio Martínez[31], el artífice formado en la Real Fábrica tenía que examinarse

28 *Diario de Madrid*, lunes 8 de enero de 1821, p. 47.

29 F.A. MARTÍN, "El platero Antonio Martínez Barrio y su Escuela-Fábrica de platería de Madrid", en F.A. MARTÍN (comisario), *El aragonés Antonio Martínez…* ob. cit., p. 51.

30 AGS. CSH, Junta de Comercio y Moneda, legajo 327, exp. 21, s.f.

31 *Real Cédula de su Magestad, de 29. de abril de 1778, Aprobando el Establecimiento de una Escuela que ha puesto en Madrid Don Antonio Martínez, para enseñar la construcción de Alhajas finas, y comunes de Oro, Plata, Similor, y Azero, con esmaltes, y sin ellos, baxo las condiciones que se refieren*. Madrid, 1778, s/p. Un ejemplar de esta Real Cédula se conserva en el expediente del platero: AGS. CSH, Junta de Comercio y Moneda, legajo 327, exp. 21, s.f. Sobre el sistema de aprendizaje en la Fábrica de Martínez, vid., etiam, J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Primera aproximación al platero Antonio Martínez". *Goya* nº 160 (1981), pp. 197-198; ÍDEM, *La Real Escuela de Platería de Don Antonio Mar-*

en ésta bajo la supervisión del director de la misma, y que a la Fábrica correspondía extender el certificado, con que el acudirían a la Real Junta General de Comercio y Moneda, "por donde sin mas diligencia que la de asegurase de la certeza de estar aprobados por Don Antonio Martinez, se les despacharán gratuitamente los titulos de Maestros, dándoles licencia y facultad para establecer sus Talleres y Máquinas, executar las Artes que huvieren aprendido, y comerciar por mayor, ò menor las Piezas que hicieren".

Es conocida la escasez de medios de tuvieron los discípulos de la Fábrica para poder establecerse por su cuenta[32], pero en el caso de Víctor Antonio Pérez la solicitud no se atenía ni respondía a la normativa vigente. De su trayectoria posterior nada se sabe[33]; siguiendo los trabajos de J.M. Cruz Valdovinos[34] y Fernando A. Martín[35], no es posible identificarlo con el platero Vito Pérez, quien recibió la aprobación en 1857 y estuvo, por tanto, activo en Madrid a mediados del siglo XIX.

ROTONDO, José (nacido en 1784; documentado en 1806). A través de la documentación conservada en Simancas, sabemos que este artífice llegó a España procedente de Génova en 1805 para instalarse en la Corte, y lo hizo en compañía de su padre Cayetano Rotondo (1766-†post.1827), "maestro aprobado en el arte de platería"[36]. De hecho, Cayetano ya figura incorporado al Colegio de San Eloy el 1 de enero de 1808, y sabemos que en esa fecha tenía su vivienda situada en el número 2 de la calle de Atocha; parece ser que no necesitó pasar de nuevo el examen, puesto que no consta la fecha de su aprobación en el precitado listado de 1808[37].

José Rotondo llegó a España siendo aún oficial, y como tal se remitió a la Junta de Comercio y Moneda el 22 de septiembre de 1806 al objeto de solicitar tres meses de prórroga para examinarse, y que durante este ínterin "se le permita tener tienda abierta sin que se le moleste por el colegio de plateros"[38]. Según hace constar en su solicitud, José se había formado en el taller de su padre, "a cuyo lado ha trabajado (…) en todas las manufacturas del Arte hasta la edad de 22 años en que se halla" -nacido por tanto en 1784-, y "deseando establecer su tienda por sí y sobre sí (…) ha determinado para este efecto sujetarse al correspondiente examen para la incorporación y admisión de maestro con arreglo a lo que prescribe la Real Orden de 1º

tínez. Ciclo de conferencias sobre *El Madrid de Carlos III*. Madrid, 1988, p. 10.

32 M. PÉREZ GRANDE, "La platería religiosa de la Real Fábrica de Martínez en el área castellana", en F.A. MARTÍN (comisario), *El aragonés Antonio Martínez…* ob. cit., pp. 161-162.

33 Ibídem, p. 163.

34 J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Valor y Lucimiento…* ob. cit., p. 238 y pp. 248-251.

35 F.A. MARTÍN, *Catálogo de la Plata del Patrimonio…* ob. cit., p. 385; ÍDEM, "Plateros italianos en España". *Estudios de Platería. San Eloy 2003*. Murcia, 2003, p. 342.

36 AGS. CSH, Junta de Comercio y Moneda, legajo 320, exp. 12, s.f.

37 J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Plateros aprobados e incorporados…" ob. cit., p. 173, nº 216. Vid., etiam, IDEM, *Los plateros madrileños…* ob. cit., pp. 172-173, en lo relativo a la incorporación de los plateros extranjeros como individuos del Colegio.

38 Según se recoge en el documento que se le envió a don Juan Soler: AGS. CSH, Junta de Comercio y Moneda, legajo 320, exp. 12, s.f.

de marzo de 1798[39], a fin de que pueda (…) atender a sus indispensables obligaciones en el estado en que se halla de haber contraído su matrimonio con española (…)"[40]. La solicitud de José Rotondo fue trasladada a don Juan Soler el 5 de octubre de 1806 "para que diga en su razón lo que se le ofrezca, y con vista a su dictamen resolverá el tribunal lo que sea de su agrado". Sin embargo, la documentación termina aquí.

Junto a estos datos procedentes de Simancas, es interesante señalar el expediente a cuya apertura dio lugar la denuncia que interpuso Cayetano Rotondo contra el grabador italiano Gaspar Natino en 1816, tras acusarle de masón ante la Inquisición. La documentación obrante en este expediente nos permite saber también que el maestro platero era hermano de José Rotondo, de 55 años de edad y dentista de Su Majestad -y homónimo de su sobrino-; cabría pensar, pues, si aquél no mediaría o influiría de algún modo en el traslado de la familia desde Génova, teniendo en cuenta sobre todo el puesto que ocupaba como dentista del Rey. Cayetano también delató en esa fecha a Ángel Silici, escultor marmolista que, asimismo, se encontraba al servicio de la Corona[41]. Con estos datos y las fechas que manejamos, es de imaginar que a esta dinastía también perteneció el pintor Antonio Rotondo y Rabasco (1808-1879), quien nació ya en Madrid, estudió con Genaro Pérez Villaamil y alcanzó el título de primer cirujano y dentista de Isabel II, además de ser un prolífico escritor[42].

Sobre esta familia de plateros anotemos un último apunte. Entre los artífices recogidos en el archivo de la parroquia madrileña de San Sebastián, figura un platero genovés nominado en el libro de difuntos como Domingo Rotando (sic), que falleció el 12 de enero de 1844 a los 86 años de edad. Teniendo en cuenta la profesión, procedencia -natural de Génova- y coincidencia de fechas, cabe determinar que se trataría de otro hermano de Cayetano Rotondo, cuyo nombre tal vez fuera inscrito por error como Rotando en lugar de Rotondo[43]. De ser así, sabemos que la dinastía tuvo su origen en el matrimonio contraído entre Carlos del Comercio y María Marcenada, abuelos por tanto del joven documentado en Simancas y de ascendencia española.

39 Se trata de la ya citada Circular de 1 de marzo de 1798, emitida para resolver una consulta de la Junta de Comercio de 4 de diciembre de 1797; el platero se refiere a ella porque en dicha Circular se dictaminaba que "el ejercicio de un oficio no debe impedir el de cualquiera otro (…), con tal que tenga para ello la suficiencia que se requiere, acreditada con la competente carta de examen", y que a este examen habrían de ser admitidos todos los que así lo pretendieran, "sin que les obste la falta de los requisitos de aprendizaje, oficialía, domicilio ni otro alguno que prescriben las ordenanzas del oficio que intentan hacer (..)": M.R. ALARCÓN CARACUEL, *El derecho de asociación obrera en España (1839-1900)*. Madrid, 1975, p. 39. Es evidente que la Circular de 1798 no había sido ejecutada de forma unánime por todos los gremios, razón por la cual se volvió a publicar el 27 de noviembre de 1807. Un ejemplar de la misma se conserva en el expediente del ya citado platero Víctor Antonio Pérez: AGS. CSH, Junta de Comercio y Moneda, legajo 327, exp. 21, s.f.

40 AGS. CSH, Junta de Comercio y Moneda, legajo 320, exp. 12, s.f.

41 A. PAZ Y MÉLIA, *Catálogo abreviado de Papeles de Inquisición*. Madrid, 1914, p. 117, exp. 532.

42 M. OSSORIO Y BERNARD, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. Madrid, 1975 (3ª ed.; la 1ª edición es de 1868), p. 600.

43 M. FERNÁNDEZ GARCÍA, *Parroquia madrileña de San Sebastián. VIII. Algunos plateros y bordadores que fueron feligreses de esta parroquia*. Madrid, 1988, p. 15; en la partida de defunción aludida, también consta que Domingo había casado en segundas nupcias con Juana Martínez.

ROUMIER, Juan Francisco (1762-†después de 1832). La documentación conservada en Simancas sobre este platero, precisa y amplía las noticias que conocíamos sobre su trayectoria a través de autores como Margarita Pérez Grande, a quien debemos unas de las monografías más completas del artífice[44]. La razón para abrir el expediente que obra entre los antiguos fondos de la Junta de Comercio y Moneda fue, como en tantos otros casos, la de dar respuesta a la solicitud que elevó el platero el 25 de septiembre de 1817[45] pidiendo su incorporación al Colegio de la Corte ante la negativa de los contrastes a marcarle las piezas, y esto a pesar de llevar establecido en la calle Segovia desde 1807 sin haber tenido ningún problema hasta que éstos se le presentaron a partir del mes de noviembre de 1816. La animadversión del Colegio de plateros, que pondría toda serie de trabas a la incorporación de Roumier, muy probablemente derivada de la reciente guerra con Francia[46].

Ante la negativa del Colegio, el platero se remitió en la fecha precitada a la Junta de Comercio y Moneda declarando que era natural de Montdidier (Picardía, Francia), obispado de Amiens, donde había nacido el 1 de octubre de 1762[47], y que "fue aprobado de maestro del citado su arte, y recibido en el Colegio de París en el año pasado de 1788 y así incorporado". En 1789 llegó a la Corte española, siguiendo el camino abierto por la primera generación de plateros franceses que llegaron a Madrid tras la implantación de la dinastía borbónica[48], "y en la clase de oficial se le admitió y trabajó en la fábrica de D. Antonio Martínez, pero á poco tiempo, cierta ocurrencia de joven lo hizo tomar plaza en el Regimiento de Reales Guardias Walonas, siguiendo toda la campaña del francés en aquel tiempo", que se desarrolló en la conocida Guerra del Rosellón, denominada también de los Pirineos o de la Convención, y en la que se enfrentaron la monarquía de Carlos IV y la Primera República francesa entre 1793 y 1795. Después de "tomar su retiro" del Real Cuerpo de Guardias Valonas, en 1806 pasó a la ciudad de Barcelona para seguir trabajando y así lograr el sustento de su familia; y en el siguiente de 1807 regresó a la Corte y estableció su obrador en la calle Segovia, por cuyas obras mereció el nombramiento de platero de cámara del Infante don Carlos María Isidro. Juan Francisco Roumier se remitió a la Junta de Comercio y Moneda ante el problema que le había causado la negativa del Colegio madrileño a seguir contrastándole las piezas, a pesar de los méritos aducidos y a que los plateros madrileños "le han marcado la mayor parte de todas sus obras". Se le exigía, como a cualquier extranjero, la incorporación al mismo mediante la obligada prueba de maestría[49]. Es necesario tener en cuenta el endurecimiento que experimentaron las normas referentes a los plateros extranjeros en las Ordenanzas adicionadas de 1815 a las de 1771, fruto de lo ocurrido en 1808[50].

44 M. PÉREZ GRANDE, *La platería en la colegiata de Talavera de la Reina*. Toledo, 1985, pp. 197-202.

45 AGS. CSH, Junta de Comercio y Moneda, legajo 325, exp. 50, foliado en parte.

46 M. PÉREZ GRANDE, *La platería en la colegiata…* ob. cit., p. 198.

47 Ibídem, p. 197.

48 Sobre este particular, vid. J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Primera generación de plateros franceses en la Corte Borbónica". *Archivo Español de Arte* T. LV/217 (1982), pp. 84-101.

49 AGS. CSH, Junta de Comercio y Moneda, legajo 325, exp. 50, foliado en parte.

50 J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Los plateros madrileños…* ob. cit., pp. 208 y 211.

Roumier acompañó su solicitud de un certificado expedido el 10 de agosto de 1807 por el archivero general del "Ymperio de Francia" monsieur Dannon, extracto a su vez del depósito de la Escribanía del Consejo de Monedas en París, donde se hacía constar que el 26 de abril de 1788 Juan Francisco Roumier había sido admitido a maestro de platero, joyero y batidor de oro de la ciudad de París una vez comprobado que su escritura de aprendizaje se atenía a las Ordenanzas y que "su pieza de examen" estaba bien hecha[51]. Demostró también, por otro certificado de la misma fecha -26 de abril de 1788-[52], haber dado caución de las 1.000 libras requeridas en las Ordenanzas mediante la fianza que presentó a su favor Juan Carlos Duchesne, platero establecido en la parisina Isla de San Luis; y que el mismo Roumier había elegido para su taller la "cour nueba del Palacio"[53]. Todo ello hizo posible que el día 3 de mayo de 1788 se dispusiera "que el punzón que pretende servirse para marcar sus obras de oro y plata de su oficio, será insculpido sobre la plancha de cobre de la escribanía del Consejo y sobre la del Estudio de Plateros de esta ciudad, al lado de su nombre grabado en ellas":

> "(…) y el mencionado Roumier nos ha presentado tres punzones que representan las letras iniciales J y R, la Flor de Lys consonante, los dos granos de remedio y por divisa un ycensario, cuio punzón hemos hecho insculpir sobre la plancha de cobre de la escribanía del Consejo, al lado de su nombre grabado en ella, y en seguida hemos entregado al mismo Roumier sus mencionados tres punzones para usarlos para marcar las obras de oro y plata de su oficio (…)"[54].

En España su marca seguirá el tipo habitual madrileño del siglo XIX: F.º/ROUMIER, en contorno de perfil recto[55], donde dejó de utilizar la J inicial, sustituida por la letra F seguida de su apellido en segunda línea; abandonó la flor de lis y el incensario.

51 En el documento también consta que había sido legalizado por el ministro del Interior y el jefe de la División francesa de Consulados, así como por el embajador español. Se señala, asimismo, la fecha de su traducción, en 7 de septiembre de 1807 y a cargo de Alexandro Santi, traductor por S.M. en la ciudad de Barcelona: AGS. CSH, Junta de Comercio y Moneda, legajo 325, exp. 50, foliado en parte, ff. 8r-9v.

52 Este documento y los restantes certificados -debidamente legalizados- fueron traducidos por Alexandro Santi con fecha de 12 de septiembre de 1807: AGS. CSH, Junta de Comercio y Moneda, legajo 325, exp. 50, foliado en parte, ff. 10-15.

53 AGS. CSH, Junta de Comercio y Moneda, legajo 325, exp. 50, foliado en parte, ff. 10r-11r.

54 Ibídem, ff. 11v-15.

55 A. FERNÁNDEZ, R. MUNOA y J.RABASCO, *Enciclopedia de la Plata española y Virreinal americana*. Madrid, 1984, p. 167, nº 711; M. PÉREZ GRANDE, *La platería en la colegiata…* ob. cit., p. 202. Esta misma marca también la encontramos en su momento en la comarca de La Serena: V. MÉNDEZ HERNÁN, *La platería en la comarca de La Serena-Badajoz. Siglos XVI al XIX*. Badajoz, 2000, pp. 205-206. Sobre la obra de Romuier en España, vid., etiam, Y. KAWAMURA, "Plata madrileña en el principado de Asturias. Siglos XVII, XVIII y XIX". *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* T. XXX (1991), pp. 174 y 186, donde recoge una corona de la Virgen con las marcas de Villa, Corte y del autor, fechada en 1819. Del taller de Roumier también salieron varias piezas destinadas a la Casa de Osuna: B. SANTAMARÍA, "La platería madrileña y la Duquesa de Osuna". *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* T. XXXVIII (1998), p. 128.

La Junta de Comercio y Moneda se remitió a su delegado Antonio Regàs, visitador de las fábricas de Madrid, quien rubricó un informe fechado el 8 de noviembre de 1817 en el que expresamente recogía que los gremios debían admitir a cualquier artífice que acreditara su maestría con la competente carta de examen, según lo dispuesto en las Reales Cédulas de 30 de abril de 1772[56], y de 24 de marzo de 1777[57]. Con este informe, junto al similar parecer que emitió el fiscal el 13 de diciembre de 1817, el Consejo Supremo de Hacienda, en Junta General de Comercio y Moneda, decidió acceder a la solicitud del platero, y así se lo hizo saber el 21 de enero de 1818 a la Junta de Gobierno del Colegio de San Eloy, al que ordenaba la incorporación de Roumier "sin obligarle a examinarse de nuevo, y [que] no le impida trabajar en esta Corte en calidad de Maestro Platero, marcándole las obras que execute, pero con la circunstancia de satisfacer los gastos de incorporación en el Gremio, y de sugetarse á las demás reglas que están establecidas en sus Ordenanzas (…)". Sin embargo, y ante la demora del Colegio, Juan Francisco Roumier tuvo que recurrir una vez más a la Junta el 30 de enero de 1818 para solicitar que repitiera la orden que ya había cursado en su favor[58]. A través de sus apoderados, el Colegio de San Eloy se remitió a la Junta para expresarle que, en sesión de gobierno celebrada el 27 de enero de 1818[59], se había acordado obedecer lo dispuesto y admitir a Roumier; pero al mismo tiempo alegaban que el artífice debía cumplir las Ordenanzas del gremio, en cuyo Título Cuarto, Capítulo 4º, párrafo 6º se recogía que, verificado el examen, "haya de acudir el pretendiente (siendo extranjero) a justificar ante el subdelegado (…) los requisitos de ser persona honrrada, asistida de buena opinión, fama y costumbres, y profesar la religión Católica"[60]. Es evidente que el Colegio tenía como objetivo dilatar al máximo la incorporación de Roumier, llegando incluso a alegar en tono irónico que nunca le había impedido trabajar, que carecía de jurisdicción en lo tocante al contraste, y que mantenía el requisito aducido para su incorporación puesto que no había sido derogado. Finalmente, por resolución de 17 de marzo del mismo año, el Colegio decidió admitir a Roumier tras recibir de éste información con testimonios que hablan de sus padres pero no de su condición política, como señala Pérez Grande, y que, en vista de la protección de la que gozaba, se decidió darle la admisión[61].

---

56 J. SÁNCHEZ, *Coleccion de Pragmáticas, Cedulas, Provisiones, Autos Acordados, y otras Providencias Generales expedidas por el Consejo Real en el Reynado del Señor Don Carlos III cuya observancia corresponde á los Tribunales y Jueces Ordinarios del Reyno, y á todos los vasallos en general*. Madrid, 1803 (3ª edición), p. 338.

57 P. ESCOLANO DE ARRIETA, *Practica del Consejo Real en el despacho de los negocios consultivos, instructivos y contenciosos: con distincion de los que pertenecen al Consejo Pleno, ó á cada Sala en particular: y las formulas de las cedulas, provisiones y certificaciones respectivas*. Tomo Primero. Madrid, 1796, p. 542.

58 La fecha del documento corresponde al año 1818 según se desprende del sello, aunque es el año 1808 el que figura manuscrito: AGS. CSH, Junta de Comercio y Moneda, legajo 325, exp. 50, foliado en parte.

59 También se recoge esta sesión en el trabajo de M. PÉREZ GRANDE, *La platería en la colegiata…* ob. cit., p. 198.

60 AGS. CSH, Junta de Comercio y Moneda, legajo 325, exp. 50, foliado en parte. Vid., etiam, *Real Despacho de Ordenanzas…* ob. cit., p. 36.

61 M. PÉREZ GRANDE, *La platería en la colegiata…* ob. cit., p. 198.

Algo similar le había sucedido al artífice cuando pasó a trabajar a Barcelona en 1806, resultado de lo cual fue el expediente que en 1807 promovió el Colegio de plateros de la ciudad para quejarse de la providencia que en esa fecha había concedido la Junta de Comercio y Moneda para que admitiesen sin examen a Juan Francisco Roumier, junto a quien también se incorporó y en las mismas circunstancias el maestro platero parisino Carlos Felipe Desrissard. Sin duda alguna, la documentación que Roumier presentó en 1817 procedía de este proceso. El dato es muy interesante, pues nos permite conocer el círculo de maestros franceses con el que se relacionaba el artista y cuyos vínculos se habrían establecido ya en París. Así consta en el caso de los plateros Nicolás Chameroi[62] y Juan Navel, quienes prestaron declaración en el proceso abierto por Roumier que hemos descrito; Navel incluso afirmó que le conocía desde que ambos eran aprendices en París[63].

SANTO DOMINGO, Cayetano de (1787-†1843). Según declara en la instancia que elevó el día 3 de marzo de 1826 a la Junta de Comercio y Moneda para solicitar su maestría, este artífice era oficial de platero de oro desde el año 1807 por no haber podido verificar el grado de maestro "a causa de los tiempos tan calamitosos" que se habían sucedido en España. Por tal razón, y ante su falta de recursos, desde el año 1814 estaba instalado en el portal de su casa trabajando en calidad de mancebo. En la instancia que elevó en 1826, solicitaba su aprobación en el grado de maestro, y que se le permitiera fraccionar el pago de los derechos de examen[64].

En realidad, y según dictaminó la Junta el 5 de julio de 1826, nuestro oficial de platero se había establecido por su cuenta incumpliendo la normativa vigente, por lo que se le instó a realizar el preceptivo examen en el mes de diciembre del año anterior, y se le permitió incluso el pago fraccionado de 60 reales mensuales. Admitido al examen, se le designó una pieza de dibujo "que no solo no ha executado, sino que no ha querido firmar la obligación de pagar mensualmente lo que había ofrecido"; consta además "que sus conocimientos en el arte no son los mayores, no pudiendo sin embargo decirse si son los suficientes mientras no verifique como es necesario y se acostumbra con todos, la execución de la pieza que por el Colegio le está designada (…)"[65].

Es posible que nuestro platero terminara alcanzando el grado de maestría, pues como tal figura citado en el archivo de la parroquia madrileña de San Martín. Según consta en su partida de defunción, sabemos que su nombre completo era Cayetano

62 J.M. CRUZ VALDOVINOS, "El platero francés Nicolás Chameroi, fundidor de la plata madrileña bajo José I". *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* T. XIX (1982), p. 180.

63 M. PÉREZ GRANDE, *La platería en la colegiata…* ob. cit., p. 199.

64 AGS. CSH, Junta de Comercio y Moneda, legajo 329, exp. 3, s.f. Según las Ordenanzas de 1771, éstos ascendían a 20 ducados de vellón: *Real Despacho de Ordenanzas…* ob. cit., pp. 36-37, Título Cuarto, Capítulo V. Empero, y según hemos visto en el caso del platero Víctor Antonio Pérez, tal obligación había sido derogada en virtud de la Circular de 27 de noviembre de 1807 (que en realidad ponía al día la que se había publicado el 1 de marzo de 1798), de la que se conserva un ejemplar en el expediente del citado V.A. Pérez: AGS. CSH, Junta de Comercio y Moneda, legajo 327, exp. 21, s.f.

65 AGS. CSH, Junta de Comercio y Moneda, legajo 329, exp. 3, s.f.

Santo Domingo Díaz, natural de Madrid, hijo de Santiago y de Vicenta, naturales de Alcobendas y Chinchón, y que falleció el 27 de septiembre de 1843 a los 56 años de edad[66].

VASALLO, Francisco (nacido en 1770; documentado entre 1806 y 1807). El profesor Cruz Valdovinos documentó a este platero nacido en Génova en 1770, cuya incorporación al Colegio de San Eloy de Madrid tuvo lugar el 26 de noviembre de 1807, y a tenor de la cual sabemos que tenía su domicilio situado en el número 32 de la madrileña calle Carretas[67], donde se sucedían las tiendas sin interrupción a comienzos del siglo XIX[68].

En lo que se refiere al asentamiento de Francisco Vasallo en España, se conservan dos expedientes en el Archivo General de Simancas muy interesantes para ver el desarrollo de su actividad profesional[69]. El primero de ellos se abrió a tenor de la instancia que elevó el platero en 27 de febrero de 1806 a don Manuel del Burgo, secretario supremo del Consejo de Hacienda, al objeto de solicitar la preceptiva licencia con la que poder abrir un obrador de platería. En el documento, Francisco Vasallo hace constar que es natural de la ciudad de Génova y residente en la Corte española, y declara que fue allí donde aprendió y ejerció el "noble arte de platero de plata y oro", actividad que simultaneó con su oficio de grabador de monedas[70]. A su llegada a España, se hizo cargo de construir "los punzones y matrices para la Real Ymprenta" -que en tiempos del reinado de Carlos IV había alcanzado su máximo esplendor-, y se estableció en la calle Carretas, donde situó "el obrador correspondiente a dichos punzones y matrices". Una vez en Madrid, Vasallo ideó la apertura -dada su necesidad- de otro obrador de "platero de plata y oro como su primitivo arte, con la tienda correspondiente para el despacho de las obras que baya fabricando"; sin embargo, y dada la distancia de su país, afirmaba que no le era posible presentar los documentos acreditativos necesarios para obtener la licencia, si bien, y para dar una prueba de su habilidad, "exive las piezas que ha construido por su mano, a saber, un medallón con esmalte y orla de perlas alrededor con copete de dos culebras, una caxa graduada de mate y lustre, un par de pendientes de vellotas, y una sortija de manitas en quatro bueltas, todo de oro" y piezas características de la joyería de la época. Junto a la licencia para construir y vender alhajas de plata y oro, también solicitaba "poner en la muestra la inscripción siguiente: Bijoutier. Platero de Plata y Oro", es decir, joyero y platero de plata y oro.

---

66 M. FERNÁNDEZ GARCÍA, *Parroquias madrileñas de San Martín y San Pedro el Real. Algunos personajes de su archivo*. Madrid, 2004, p. 85.

67 J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Plateros aprobados e incorporados…" ob. cit., p. 175, nº 249.

68 P. de RÉPIDE, ob. cit., p. 125.

69 AGS. CSH, Junta de Comercio y Moneda, legajos 319, exp. 36, s.f. y 320, exp. 13, s.f.

70 "(…) dedicándose al mismo tiempo a la maquinaria y otras obras respectivas a troqueles y demás perteneciente al estampado de moneda". AGS. CSH, Junta de Comercio y Moneda, legajo 320, exp. 13, s.f.

En el dictamen que emitió Juan Soler -miembro de la Junta de Comercio y Moneda- el 31 de marzo de 1806 sobre la solicitud de Francisco Vasallo, consta que el platero no solo carecía de la calificación necesaria para la concesión de la licencia, sino que incluso éste le había confesado "de palabra (…) que de ninguna manera ha sido aprobado ni examinado para maestro, ni en España ni en el extranjero". Según recogían las Ordenanzas de 1771 en su capítulo primero, para ejercer el arte de platero y poner tienda u obrador ya no solo bastaba con haber aprobado el examen, sino que también se requería -como novedad- la incorporación del artífice a una Congregación o Colegio[71], y para ello la "calidad de maestro aprobado es esencial, y no cabe dispensarla". Por tal motivo, Juan Soler determinó que no era posible conceder la licencia a Francisco Vasallo, y que ésta quedaba sujeta a la acreditación de su idoneidad, "lo mismo que los naturales de estos Reynos por medio del correspondiente examen", aunque se le exime de la "necesidad de acreditar el tiempo que hubiera trabajado de aprendiz y de oficial, por las particulares circunstancias que le asisten"[72] y teniendo en cuenta la Circular de 1 de marzo de 1798. Manuel del Burgo firmó la resolución final con tal decisión el 23 de abril de 1806, haciendo constar que en caso de acreditar "su suficiencia para egercer de maestro platero sea aprovado e incorporado al Colegio de San Eloy de esta villa"[73].

En cumplimento de lo dispuesto, el Colegio de plateros determinó -en junta celebrada el 21 de mayo de 1806- que se celebrara el examen, citando a Vasallo el día 22 de mayo. "Y según costumbre, empezando su prueba por el dibujo", ésta consistió en "perfilar el contorno" de una cruz de San Juan de Malta, cuya elección vino determinada "por ser esta orden tan general en todos los reinos y países". Según consta en el acta que ese mismo día emitieron los diputados Pedro Gómez de Velasco[74], Tomás Martín[75] y Mateo Matute -en calidad de secretario- y elevaron a la Junta de Comercio y Moneda, Vasallo no supo desempeñar el examen, "conociéndose su insuficiencia y falta de principios de esta profesión que ignora absolutamente, como se demuestra del resultado de dicha prueba", la cual también remitieron

71 *Real Despacho de Ordenanzas…* ob. cit., p. 2, Título Primero, Capítulo Primero; J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Los plateros madrileños…* ob. cit., pp. 157 y 166.

72 AGS. CSH, Junta de Comercio y Moneda, legajo 320, exp. 13, s.f.

73 AGS. CSH, Junta de Comercio y Moneda, legajos 319, exp. 36, s.f. y 320, exp. 13, s.f.; en ambos expedientes existe copia del documento citado.

74 La actividad de este platero como maestro está documentada en el trabajo de J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Plateros aprobados e incorporados…" ob. cit., p. 170, nº 153, y p. 171, n.º 161. Vid., etiam, el trabajo de F.A. MARTÍN, "Marcas de la platería madrileña en el Museo Municipal". *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid* nos 7 y 8 (1980), pp. 68 y 70, donde recoge la marca de autor empleada por el platero, así como diversos datos sobre su trayectoria artística. Vid., etiam, el trabajo de R. RAMÍREZ DE ARELLANO, *Catálogo de artífices de Toledo*. Toledo, 1920, p. 119.

75 Platero de plata, nacido en 1755 en Miraflores de la Sierra (Madrid) y aprobado en el arte de la platería en 1783: J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Plateros aprobados e incorporados…" ob. cit., p. 170, nº 151. De este artista, Yayoi Kawamura ha localizado dos piezas en el principado de Asturias: una palmatoria y un hisopo realizados en 1814 y 1815 respectivamente, caracterizados por la sencillez y austeridad decorativa: Y. KAWAMURA, ob. cit., pp. 174 y 187.

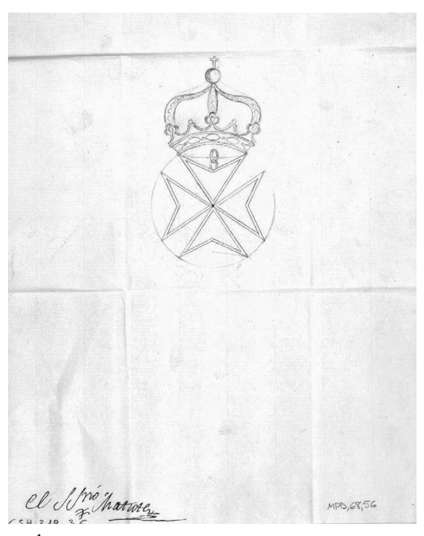


LÁMINA 2. *Examen de Francisco Vasallo para la prueba de maestro platero: diseño de una cruz de San Juan Malta, realizado el 22 de mayo de 1806. Dibujo a lápiz negro; 29,8 x 41,8 cm. Lleva inserta la nota: "Diseño que presentó Vasallo al examen"; consta el nombre del platero Mateo Matute en calidad de secretario. AGS, MPD, 68, 056.*

(lám. 2)[76] junto al "diseño de la que debía executar (lám. 3)[77], siendo la más fácil y sencilla de quantas tiene el Colegio destinadas para estos fines". A todo ello añaden los diputados que Vasallo no había presentado "los documentos que acrediten su onrradez y conducta en los pueblos donde aya exercido el arte (lo que este cuerpo por su propio onor, y cumplimiento de sus obligaciones y ordenanzas no disimula a los naturales, a fin de evitar en lo posible los graves daños que se siguen al público) y tampoco ha presentado la fe de Bautismo legalizada por nuestro Cónsul en Génova[78]. Por todo lo qual la superioridad resolverá lo que tenga por conveniente a su recta administración de Justicia"[79].

76 El dibujo se conserva en el AGS, MPD, 68, 056 (lám. 3).

77 AGS, MPD, 68, 055 (lám. 2).

78 Era uno de los requisitos exigidos a los extranjeros: *Real Despacho de Ordenanzas…* ob. cit., pp. 35-36, Título Cuarto, Capítulo IV.VI: "(…) y verificada la idoneidad (…), acudirá a justificar ante el subdelegado, con citacion de los apoderados del Colegio, los requisitos de ser persona honrada, asistida de buena opinion, fama y costumbre, [y] profesar la religion católica (…)", como ya vimos en el caso de Juan Francisco Roumier. Vid., etiam, J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Los plateros madrileños…* ob. cit., p. 170.

79 AGS. CSH, Junta de Comercio y Moneda, legajo 319, exp. 36, s.f. En otros documentos del mismo expediente figura como fecha de examen el día 23 de mayo (que en realidad hace referencia al

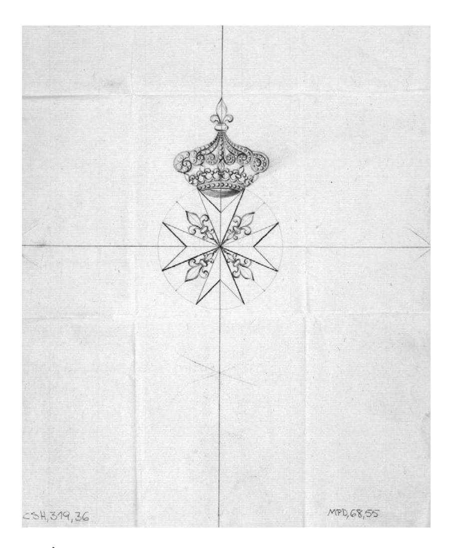


LÁMINA 3. *Diseño para la prueba de maestro platero de Francisco Vasallo. Dibujo realizado a tinta y lápiz negro; 29,6 x 42,3 cm. Lleva inserta la nota: "Diseño que debía haber hecho". AGS, MPD, 68, 055.*

Una vez que el platero supo el resultado del examen -que se hizo público el día 23-, volvió a recurrir a la Junta de Comercio y Moneda con otra petición fechada el 12 de junio de 1806, en la que solicitaba un nuevo examen. Para ello, aducía que su dibujo obtuvo la calificación de ser defectuoso "meramente en cotejo de otro que le acompaña adornado con todo el sombreado", un proceder que él estima "no encierra toda la justicia y buena fe propia del asunto" por las siguientes razones:

> "La Cruz de Malta, lo mismo que la de otra orden cualquiera y particularmente las extranjeras, si tiene establecidas determinadas proporciones en sus partes, no cabe ni puede entrar en el platero para su idoneidad tener que saberlas y conservarlas en su memoria: bastaría saber investigarlas para conocerlas é imitarlas para lo qual hay siempre expedito los modelos existentes y realizarlas después como gusten al que encargue la Cruz, habiendo también en el todo mucho arbitrario sugeto al gusto de cada interesado. Y lo que le corresponde al platero en punto a dibuxo para su idoneidad no se estiende al sombreado que es solo de la pintura para en una superficie manifestar por la apariencia, lo que en realidad hay de

momento en el que se hizo público el resultado) y no el 22, si bien no hay lugar a dudas por el acta que firman los diputados el 22 de mayo de 1806.

> cuerpo ó relieve en el original ó en la obra del platero: a no ser así es fácil de hacerse cargo que quasi ningún platero de los actuales tiene la correspondiente idoneidad para la materia”[80].

La reclamación que elevó Francisco Vasallo surtió su efecto, pues finalmente se incorporó al Colegio de San Eloy el 26 de noviembre de 1807[81]; conviene recordar que, según las Ordenanzas de 1771, si el aspirante no superaba la primera parte del examen, consistente en una prueba oral en la que los “aprobadores” debían instruirse de la teórica y talentos del aspirante, sobre todo en el dibujo, la junta particular podía determinar el tiempo que debía trabajar en el obrador de un platero colegial antes de volver a presentarse al examen[82]. En las Ordenanzas se insiste en la importancia de esta prueba, “mediante no poder ser perfecto platero el que no sea un buen dibujante”[83].

Según recogía esta normativa de 1771, dicho examen comenzaba con la presentación del aspirante ante la junta particular en el día, hora y lugar señalados, para desarrollar después el interrogatorio de los “aprobadores” y valorar el conocimiento y pericia del mismo en la prueba de dibujo. El que tuvo que realizar Francisco Vasallo sin duda procedía de uno de los dos libros que para tal fin disponía el Colegio de San Eloy[84], y cuyo contenido debía ser muy similar al del *Libro de Exámenes* de los plateros de Pamplona, integrado por 128 dibujos[85]. Al igual que en estos casos, en el que hizo Vasallo se aprecia que éste utilizó las dobleces del papel para buscar la cuadrícula y los ejes de simetría para su elaboración, haciendo uso también del compás. Sin embargo, la diferencia que existe con respecto al modelo que se le proporcionó es plausible. En éste destaca la precisión y el volumen marcado por el uso del lápiz y la tinta negra; para su ejecución se aprecia incluso el trazado de los ejes de coordenadas a fin de situar en el centro de la hoja la cruz de Malta. Por el contrario, el diseño que hizo Vasallo más parece el dibujo preparatorio que el definitivo, no exento de cierta imprecisión. A este respecto, conviene recordar que la importancia de la buena ejecución del dibujo por parte del aspirante al título de maestro ya se recogía en las Ordenanzas madrileñas de 1624, en las que se habla de la habilidad que aquél debía demostrar, y se vuelve a insistir en ello en la última disposición que se acordó en 1804 relativa a las Ordenanzas de 1771. Lo mismo sucedía en el caso de Pamplona, según lo expresaban las Ordenanzas de 1743[86].

80 AGS. CSH, Junta de Comercio y Moneda, legajo 319, exp. 36, s.f.

81 J.M. CRUZ VALDOVINOS, “Plateros aprobados e incorporados…” ob. cit., p. 175, nº 249.

82 *Real Despacho de Ordenanzas…* ob. cit., p. 37, Título Cuarto, Capítulo V.III.; J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Los plateros madrileños…* ob. cit., pp. 171-172.

83 *Real Despacho de Ordenanzas…* ob. cit., p. 37, Título Cuarto, Capítulo V.III. Sobre la importancia del dibujo, vid. el trabajo de M.V. SANTIAGO GODOS, “El dibujo para obras suntuarias”. *Estudios de Platería. San Eloy 2003*. Murcia, 2003, pp. 537-552.

84 *Real Despacho de Ordenanzas…* ob. cit., p. 37, Título Cuarto, Capítulo V.III.; el Colegio poseía dos libros destinados a la prueba práctica, uno perteneciente a obras y joyas de platería, y otro con alhajas de plata y oro.

85 M.C. GARCÍA GAÍNZA, *Dibujos antiguos de los plateros de Pamplona*. Pamplona, 1991, p. 67.

86 Ibídem, p. 67; J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Los plateros madrileños…* ob. cit., pp. 68 y 190-191.

En lo que respecta al tema del dibujo, cabe precisar que las joyas también formaban parte importante de los libros de exámenes[87]. En nuestro caso, los cuatro brazos de la cruz tienen forma de uves unidas por los vértices, con una escotadura en cada uno de los extremos que terminan en dos puntas y la convierten por tanto en una cruz de ocho puntas; entre los brazos se sitúan flores de lis más pequeñas, similares -por ejemplo- a las que lleva la cruz de la Real y Distinguida Orden de Carlos III en España. La cruz pende de una corona ornada con perlas y flores de lis. Se trata de una joya que podemos poner en relación -entre otras- con las diseñadas por el joyero y diamantista francés Claude Agustín Duflos (1756-1763) en el Álbum de dibujos de joyas que publicó en París en 1767, tras la larga estancia que había pasado en España desde 1756 y hasta 1763[88].

87 M.C. GARCÍA GAÍNZA, ob. cit., pp. 78-79.

88 M.T. JIMÉNEZ PRIEGO, "Agustín Dulfus. «Joyero del Rey de España»". *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII, Historia del Arte* nº 14 (2001), pp. 120 y ss. (sobre el álbum citado), y pp. 142-143 (para ver la relación entre las joyas diseñadas y la correspondiente al examen de Vasallo).

El marcaje de la platería guipuzcoana en el siglo XIX

IGNACIO MIGUÉLIZ VALCARLOS
Universidad de Navarra

Dado el valor intrínseco de la materia prima utilizada en el arte de la platería, desde tiempos remotos las autoridades mantuvieron una legislación para controlarla, lo que va a dar lugar a las normas de marcaje. Se puede afirmar que Gipuzkoa, en lo relativo a esta normativa osciló entre el esquema castellano y el navarro, mientras que en lo referido al valor económico de la plata, aplicaban el mismo patrón que en Castilla. Igualmente, y al contrario de lo que ocurría en otros centros peninsulares, la legislación sobre el marcaje de las piezas de platería no se reflejaba en las ordenanzas del gremio donostiarra, debido a que éste agrupaba a otros oficios relacionados con las artes del metal, además de a los plateros[1].

Esta vigilancia de las autoridades en cuanto a las obras de platería hay que entenderla desde el punto de vista de que la materia prima utilizada para realizar estas piezas, era la misma que se usaba para la fabricación de moneda, por lo que un fraude en su aleación podía ocasionar serios desajustes económicos. Debido a ello la autoridad vigilaba la aplicación de estas normas, estableciendo un precio fijo para el valor de la plata. En Gipuzkoa se va a mantener el precio establecido para Castilla, asentado por Juan II en 1435, fijándolo en once dineros y cuatro granos, que tuvo vigencia hasta 1730, año en que Felipe V lo rebajó a once dineros, estableciendo Carlos IV la de nueve dineros para las piezas pequeñas, valor que se generalizó durante el reinado de Fernando VII frente al de once dineros[2]. También se va a regular

1 I. MIGUÉLIZ VALCARLOS, *El Arte de la Platería en Gipuzkoa. Siglos XV a XVIII – Zilargintza Gipuzkoan. XV-XVIII Mendeak*. San Sebastián, Diputación Foral de Gipuzkoa, 2008, pp. 70-86.

2 J.M. CRUZ VALDOVINOS, “Platería”, en A. BONET CORREA, *Historia de las Artes Aplicadas e Industriales en España*. Madrid, Ed. Cátedra, 1994, pp. 73, 124 y 149.

el valor de la moneda, mediante varias Reales cédulas enviadas a los corregidores guipuzcoanos, siendo las más antiguas las dadas por los Reyes Católicos en 1483, 1490 y 1492[3], por las que se mandaba que el valor de la moneda en Gipuzkoa fuese el mismo que en los demás pueblos del reino, A esas Reales cédulas siguieron a lo largo de la historia otras más notificando y ordenando los cambio de valor de la moneda en uso en Castilla[4].

El marcaje

La forma establecida por la autoridad para controlar la ley de la plata en las piezas elaboradas con este metal va a ser el marcaje, mediante el cual se estampan una serie de punzones que certifican que la obra que los presenta responde a la ley de plata vigente en la localidad donde se ha realizado. La legislación sobre el marcaje en Gipuzkoa va a sufrir una evolución importante a lo largo de la historia, situándose bajo la influencia de las normativas castellana y navarra. De este modo, durante los dos primeros cuartos del quinientos, se va a mantener la legislación imperante en Castilla, que establecía la estampación de una triple marca[5]. Con la diferencia de que en la platería guipuzcoana el punzón de marcador no va a ser nominativo ni va a variar dependiendo quien ocupe el cargo, sino que va a ser siempre el mismo, compuesto por la doble S alusiva a la villa de San Sebastián, donde radicaba el gremio de San Eloy, que agrupaba a la mayor parte de los plateros provinciales[6]. Posteriormente, en el tercer cuarto del siglo XVI, vamos a comprobar un giro hacia el sistema de marcaje navarro, que era menos completo que el castellano, ya que sólo se exigía la estampación de los punzones de localidad y autor[7]. Este sistema se va a mantener a lo largo de las siguientes centurias, hasta que en el tercer cuarto del siglo XVIII los plateros guipuzcoanos pasen a depender de la Real Junta de Comercio y Moneda de Madrid, separándose del gremio de San Eloy de San Sebastián. En estos momentos, y por aplicación de la normativa emanada por este Junta, volveremos a encontrarnos con un cambio en el sistema de marcaje en Gipuzkoa, ya que nuevamente se estampará una triple marca: localidad, contraste y autor. La primera de ellas seguirá girando en torno al barco y a la doble S emblemas de San Sebastián, y las otras dos serán nominativas, compuestas generalmente por el apellido del platero que ejerza el cargo de contraste, y la del artífice que la realice respectivamente[8].

Sin embargo, y a pesar de estas disposiciones, nos vamos a encontrar con que muchas obras no presentan estampadas ningún tipo de marca, o que tan sólo

3 Archivo General de Gipuzkoa – Gipuzkoako Artxibo Orokorra (AGG-GAO). Juntas y Diputaciones (JD IM), 2 / 22 / 4, 5 y 7.

4 AGG-GAO. JD IM 2 / 22 / 66 y 70.

5 J.M. CRUZ VALDOVINOS, ob. cit., p. 73.

6 I. MIGUÉLIZ VALCARLOS, ob. cit., pp. 73-74.

7 A. ORBE SIVATTE y M. ORBE SIVATTE, "Aproximación al funcionamiento de los plateros de la ciudad de Pamplona". *Príncipe de Viana* nº 192 (1991), pp. 111-145.

8 I. MIGUÉLIZ VALCARLOS, ob. cit., pp. 78-81.

tienen la del autor de la misma. Y es que la complicada orografía de Gipuzkoa, y el asentamiento de varios plateros fuera de San Sebastián o Tolosa, donde se encontraban los contrastes o marcadores, imposibilitó que llevasen a marcar sus piezas, como demuestra el hecho de que ninguna de las piezas conservadas con punzones de maestros asentados fuera de San Sebastián presenten marca de localidad. Esta ausencia de punzones en las piezas guipuzcoanas, fue una constante desde el siglo XVI hasta el XIX[9].

Fiel contraste y marcador de la plata

Derivado de la disposición de Juan II en 1435 de marcar las piezas es el establecimiento de un contraste o fiel para marcar la plata en las villas donde hubiese establecido plateros. Conocemos su existencia en Gipuzkoa gracias a varias piezas que se han conservado con la triple marca[10]. También las Juntas Generales de Errenteria de 1562 dispusieron que la villa de San Sebastián nombrase un fiel para el estaño, y que así mismo le señalase un marca para estampar las piezas examinadas[11], por lo que es fácil imaginar que si esto se regulaba sobre el estaño con más razón se habría hecho ya con la plata, lo que nos viene confirmado por el hecho de que el ayuntamiento de la ciudad nombró en 1621 un fiel para el estaño y otro para la plata[12]. Así mismo, en un pleito por el nombramiento de este cargo en 1757, se dice que en San Sebastián se había venido eligiendo contraste desde el siglo XV por el ayuntamiento, sin que nadie lo entorpeciese, gracias a Reales cédulas concedidas por los reyes, y como se guardaba en el archivo de la ciudad los acuerdos desde el año de 1491 que demostraban que el ayuntamiento de San Sebastián nombraba contraste para plata y oro y otros metales[13].

Más abundante es la documentación de que disponemos sobre este cargo a lo largo del siglo XVIII, gracias a la cual se puede comprobar la existencia de dos contrastes marcadores en Gipuzkoa, uno para la ciudad de San Sebastián y su jurisdicción, elegido por el Ayuntamiento de dicha ciudad y pagado por la Real Compañía Guipuzcoana de Caracas, y otro para el resto de la Provincia, elegido por el Corregidor de Gipuzkoa entre los plateros de Tolosa[14]. La elección de un segundo contraste para la Provincia se va a deber a las nuevas disposiciones mandadas desde la Real Junta de Comercio y Moneda, que va a regular todo lo relativo a este oficio, ordenando que ambos cargos los ocupase una persona y que se nombrasen sólo por seis años[15]. Aquellos plateros que fuesen elegidos como contrastes, debían ser

9 Ibídem.

10 Ibídem, pp. 391, 442, 449 y 460.

11 R. AYERBE IRIBAR, y otros, *Juntas y Diputaciones de Gipuzkoa. (1555-1564)*. Vol. III. San Sebastián, 1990, p. 292.

12 M. ARTOLA, *Historia de la Reconstrucción de San Sebastián*. San Sebastián, Ayuntamiento de San Sebastián. 1963, p. 115.

13 AGG-GAO. JD IM, 2 / 22 / 90, ff. 3-4.

14 AGG-GAO. Escribanía de Juan Antonio de Soroeta (1769-1817), Pt. 610, ff. 84-85.

15 Archivo Municipal de Tolosa (AMT). A-1-38, 1788, f. 951.

examinados y aprobados para tal cargo en Madrid. Sin embargo, en 1791, la Real Junta de Comercio y Moneda solicitó que se le informase de los contrastes que ejercían el cargo en la Provincia, y desde Tolosa se le respondió, que en ese momento en dicha localidad no había establecido ningún contraste marcador[16]. Entre las funciones del contraste marcador, además de las del control de la ley de la plata, se encontraba la de vigilar la de las monedas, estableciéndose que debía destruir las que fuesen falsas, dando noticia de ello a la justicia, para que tomase medidas contra los falsificadores. Igualmente debería destruir aquellas monedas retocadas, pero pagando su valor en plata a los propietarios, teniendo también que dar parte a la justicia[17].

Creemos que debido a la situación política que se vivió a caballo entre los dos siglos, con las guerras contra Francia, que llevaron a la ocupación de Gipuzkoa durante las francesadas, el cargo de contraste habría quedado vacante hasta la finalización de dichas contiendas, no siendo hasta la década de los 20 del siglo XIX que volvemos a tener noticias sobre este oficio. Así, en estos momentos no encontramos con que, tal y como ya habíamos visto durante la centuria anterior, se va a mantener la duplicidad de contrastes en Gipuzkoa, con una ligera variante, ya que en el siglo XVIII veíamos por un lado al contraste nombrado por la ciudad de San Sebastián, y por otro el contraste de la Provincia[18]. Mientras que en el siglo XIX son la Provincia y la villa de Tolosa las dos instituciones que contratan el cargo de contraste. Sin embargo hay que señalar como a pesar de que son dos puestos diferenciados, a sueldo de dos corporaciones diferentes, a lo largo del siglo XIX ambos cargos van a ser desempeñados por la misma persona, en respuesta a una Real Orden de dicha Junta[19].

Tras un tiempo sin noticias sobre estos cargos, coincidente en gran parte con el periodo de guerras que asolaron la Provincia, el 20 de abril de 1826 aparece el nombramiento de León Sebastián de Aristegui, uno de los plateros más activos en el siglo XIX en Gipuzkoa, y con residencia en Tolosa, como Contraste, Ensayador y Marcador de oro y plata de dicha villa. En el momento de ser nombrado para este puesto por el regimiento tolosano, este platero también desempeñaba la misma función para la Provincia[20]. Aristegui seguía manteniendo los cargos de Fiel afielador de pesas y medidas y Contraste de Gipuzkoa en 1839, cuando tras un periodo de ausencia de Tolosa vuelve a instalarse en la ciudad, haciendo saber al ayuntamiento su disponibilidad para atender los trabajos que tuviesen a bien encargarle[21]. En 1844 nuevamente solicitó al regimiento de Tolosa que se le revalidase el puesto de Contraste de la villa, que venía desempeñando desde 1826, e igualmente solicitó

16 AMT. A-1-38, 1791, f. 202.

17 AGG-GAO. JD IM, 2 / 22 / 92, f. 3.

18 I. MIGUÉLIZ VALCARLOS, ob. cit., pp. 74-78.

19 AMT. A-1-38, 1788, f. 951.

20 Igualmente, por encargo de la Diputación guipuzcoana, Aristegui ejercía el cargo de Fiel afielador de pesas y medidas de Gipuzkoa, cargo que tuvo que revalidar en 1842. Y también ocupaba el puesto de Fiel afielador de pesas y medidas de la manzana en Usurbil en 1829. AMT. A-1-120, f. 887, y AGG-GAO. JD IM 2 / 22 / 137.

21 AMT. A-1-120, f. 887.

que se le concediese el de Fiel afielador de pesas y medidas, alegando que no había nadie en Tolosa que ejerciese el cargo, y que él ya desempeña ambos puestos para la Provincia[22], recibiendo respuesta afirmativa a su petición por parte del regimiento tolosano el 12 de septiembre del mismo año[23].

Tras la muerte de León Sebastián fue su hijo Anselmo, también platero, quien solicitó el 15 de diciembre de 1846 que se le concediesen los puestos de Contraste, Ensayador y Marcador de oro y plata, y Fiel afielador de pesas y medidas de la villa de Tolosa, alegando para ello que su padre fue la última persona en desempeñar esos cargos, pero sobre todo que la Diputación guipuzcoana ya le había nombrado para el desempeño de estos mismo oficios en sustitución de su difunto padre[24]. Dos años más tarde, el 19 de octubre de 1848, fue Felipe de Aristegui quien solicitó, mediante un memorial, que se le nombrase para el cumplimiento de estos cargos, ya que estaban vacantes debido a que su hermano Anselmo, quien los había desempeñado desde 1846, había trasladado su residencia a Pamplona. Felipe adujo como motivos para que se le concediesen dichos cargos, el hecho que desde 1826 los venía desempañando un miembro de su familia, primero su padre, León Sebastián, y a la muerte de éste su hermano Anselmo, pero sobre todo, al igual que ya había ocurrido con éste, que la Diputación provincial ya le había designado como sustituto de su hermano para cumplir dichas funciones en todos los pueblos de la Provincia el 24 de enero de dicho año. En atención a los meritos que reunía Felipe Aristegui, el regimiento tolosano accedió a sus peticiones nombrándole para el desempeño de dichos cargos[25]. No sabemos con exactitud hasta que fecha ejerció este oficio, y si lo hizo de manera continuada, ya que en 1874, momento del fallecimiento de su hermano Remigio, también platero, era éste quien ostentaba los cargos de contraste, tanto de Gipuzkoa como de la villa de Tolosa[26]. Lo que queda claro es que desde 1826 hasta 1874, y de manera ininterrumpida, ambos cargos permanecieron en manos de la familia Aristegui.

Después del fallecimiento del último miembro de esta dinastía, los puestos de Contraste, Ensayador y Marcador de oro y plata, y Fiel afielador de pesas y medidas de la Provincia y de Tolosa quedaron vacantes, por lo cual el artífice Pantaleón Esnaola elevó sendos memorándums a la Diputación guipuzcoana, el 5 de enero de 1876, y al regimiento de Tolosa, el 1 de marzo de 1876, solicitando la concesión del cargo de Contraste. Tras la petición de este artífice, el Gobernador de la Provincia solicitó al Ayuntamiento de Tolosa que le informase sobre los requisitos que se exigían a los maestros plateros sobre el conocimiento de su arte para desempeñar este puesto[27].

22 Ibídem.
23 AMT. A-1-134, ff. 1165 y 1348.
24 Ibídem.
25 AMT, A-1-138, ff. 448 y 455.
26 AMT. Sec. A, Neg. 9, Ser. VI, Lib. 1, Exp. 2, 1855-1876.
27 Ibídem.

Suponiendo que Esnaola hubiese recibido una respuesta afirmativa a sus solicitudes al desempeño de ambos cargos, habría ocupado los mismos por un breve espacio de tiempo, ya que en 1879 el regimiento tolosano nombró como Contraste de Monedas de oro y plata al platero Cipriano Hermoso. Aunque nada se dice de la contrastía de la Provincia, suponemos que o bien ésta había dejado ya de existir, o bien se habría nombrado también a Esnaola, ya que a lo largo del todo el siglo XIX hemos visto como ambos cargos eran ocupados por la misma persona. También en estos momentos se produjo un cambio en el título de dicho oficio, que pasó de denominarse como *Contraste, Ensayador y Marcador de oro y plata, y Fiel afielador de pesas y medidas*, a titularse como *Contraste de Monedas y Alhajas de oro y plata*, especificándose que era un cargo de nueva creación[28]. Todo esto nos hace suponer que realmente el cargo de Contraste, tal y como lo veníamos conociendo durante el siglo XIX desapareció en 1875 tras la muerte Felipe Aristegui, siendo probable que Esnaola no hubiese sido aceptado para ejercer dichos cargos. Y cuando en 1879 se volvió a nombrar un contraste, éste era de las monedas y alhajas de oro y plata, y se consideró ya como un cargo de nueva creación, tal y como hizo constar la comisión nombrada para redactar el reglamento de este oficio. Se nombró como primer contraste al platero Cipriano Hermoso, con la asignación de un sueldo de 250 pesetas anuales, teniendo este artífice que renunciar a su cargo de regidor del Ayuntamiento de Tolosa por la incompatibilidad de ambos cargos, ya que los dos se nutrían de las arcas municipales[29]. Igualmente, entre las obligaciones del contraste estaba la de colocar un cartel en la puerta de su tienda señalando su cargo, en el que también figurasen las armas de Tolosa, rótulo pagado por el regimiento de dicha villa en 1879[30]. Dicho maestro todavía ocupaba el puesto en 1891, momento en que solicitó los útiles necesarios para la *contrastación de monedas y metales de oro y plata*[31], haciéndolo en su calidad de Contraste de monedas y metales de oro y plata.

No es de extrañar la supervivencia del oficio de Contraste posterior a la extinción de los gremios y cofradías de plateros en 1842, ya que aunque tradicionalmente a lo largo del Antiguo Régimen dicho oficio estaba ligado a estas corporaciones, en realidad se trataba de un cargo que dependía de las autoridades, con la función de controlar el valor de la plata, y por tanto su utilidad y existencia iba más allá de la perduración del gremio.

Marca de localidad

Si hay una disposición que se repite en todas las normativas de marcaje, es la necesidad de estampar el punzón de la población donde se realiza la obra. En Gipuzkoa, vamos a encontrarnos a lo largo de la historia como marca de localidad

28 AMT. A-1-163, ff. 57-58.
29 AMT. A-1-163, f. 83.
30 AMT. A-1-163, f. 67.
31 AMT. Sec. A, Neg. 9, Ser. VI, Lib. 1, Exp. 4, 1891.

el punzón de San Sebastián[32], careciendo los plateros avecindados en otras villas de la Provincia de un punzón propio, salvo el caso puntual de Azpeitia en la segunda mitad del siglo XVIII, cuando vamos a ver como un platero allí establecido va a punzonar en alguna de sus obras una marca referente a dicha villa. Hay que señalar, al igual que ya ocurría en la centuria anterior, que a pesar de que la villa de Tolosa contó desde la segunda mitad del siglo XVIII y a lo largo de la siguiente centuria con un Contraste y Marcador propio, nombrado por el regimiento de la misma, no se han conservado ni noticias documentales ni ninguna obra que presenta una marca propia de esta villa[33].

La marca de localidad donostiarra va a sufrir a lo largo de los siglos una evolución en cuanto a su concepción y grafía, aunque siempre articulada en torno a dos emblemas de la ciudad, por un lado el barco, símbolo de su vocación marinera, y por otro la doble "S", iniciales de su nombre, que así mismo componen su escudo de armas. A lo largo del siglo XIX se utilizó un punzón compuesto por la doble S timbrada por corona ocupando el campo de un escudo, marca que podemos ver estampada en varias piezas conservadas en diversos templos guipuzcoanos. Desconocemos en que momento se comenzó a utilizar y hasta que fecha de la centuria se mantendrá en uso, aunque todavía se empleaba a finales de siglo, siendo el último de los punzones de localidad empleados en la ciudad.



Marcas de contraste, autor y cronológica

A lo largo del siglo XIX, a pesar de que tenemos documentada la existencia de un contraste para Gipuzkoa y otro para Tolosa de manera ininterrumpida, y de la normativa impuesta por la Real Junta de Comercio y Moneda para que se marcasen las obras de platería, en Gipuzkoa, salvo excepciones, solamente se va a utilizar la doble marca consistente en la estampación de los punzones de localidad y de autor.

32 I. MIGUÉLIZ VALCARLOS, ob. cit., pp. 78-81.
33 Ibídem, pp. 74-78.

Dichas excepciones se van a referir a tres piezas, un cáliz y una custodia de San Sebastián y una custodia de Albiztur, las tres piezas ligadas a Manuel Caballero y León Sebastián de Aristegui. Dichos plateros ejercieron el cargo de contraste entre 1790 y las dos primeras décadas del siglo XIX, y 1826 y 1848 respectivamente. En ellas, junto al punzón de autor, figuran estampadas las marcas de estos maestros en su calidad de contrastes. En el cáliz y custodia de San Sebastián, se disponen las marcas de Manuel Caballero, en calidad de contraste, y de León Sebastián Aristegui, como autor de la obra, mientras que en la custodia de Albiztur, se dispone por duplicado la marca de Aristegui, quien creemos que las habría estampado en su calidad de contraste y de autor de la pieza, siendo una de las primeras obras en la que actúa como contraste, ya que comenzó a desempeñar dicho cargo en el año de elaboración de esta custodia, 1826.

En cuanto a lo referente al punzón de autoría, éste va a responder a variantes innumerables, y a pesar de tratarse de marcas personales, por lo general va a girar en torno a dos elementos, la inicial del nombre del autor y el apellido del mismo. La utilización de este sistema vemos que venía recogida en el artículo sexto de las Reglas que debían observar los ensayadores dadas por la Real Junta de Comercio y Moneda de 2 de septiembre de 1805[34]. La "*Instrucción de la Real Junta de Comercio y Moneda de 15 de diciembre de 1805 a los Contrastes del Reino*"[35], en su artículo sexto, establece las marcas que debían estampar los plateros en las obras por ellos realizadas, especificando que dicho punzón debía estar formado por la inicial y el apellido del artífice. Las variantes en la grafía de estas marcas son múltiples, ya que se va a combinar el nombre y el apellido en una o más líneas, completo o abreviado, en mayúsculas o minúsculas, con letras inscritas en otras o unidas entre sí, con la grafía en cursiva, etc.

Sin embargo, y al igual que ocurría en centurias precedentes, vamos a comprobar un fuerte absentismo por parte de los plateros guipuzcoanos a la hora de marcar sus trabajos, producto del sistemático incumplimiento de la legislación vigente sobre el marcaje. Desconocemos si debido a esta dejación, la autoridad habría realizado llamamientos a los plateros para que cumpliesen la legislación y estampasen sus marcas en las obras por ellos realizadas, como ocurrió en centros vecinos como Vitoria o Pamplona[36], o si por el contrario fue permisivo ante estos hechos. Con respecto a este punto, el artículo diez de la "*Normativa que regula el cargo y oficio de a contraste así como sus atribuciones*"[37] dada en 1825, establecía que los contrastes debían vigilar para que los plateros marcasen con sus punzones de autoría y llevasen a marcar al contraste las obras que labrasen.

---

34 AGG-GAO. JD IM, 2 / 22 / 130.

35 Ibídem.

36 R. MARTÍN VAQUERO, *La platería en la Diócesis de Vitoria. (1350-1650)*. Vitoria, Diputación Foral de Álava. Departamento de Cultura y Euskera, 1997, pp. 73-74; y M. ORBE SIVATTE, *Platería en el taller de Pamplona en los siglos del Barroco*. Pamplona, Gobierno de Navarra, 2008, p. 89.

37 AGG-GAO. JD IM, 2 / 22 / 130.

Finalmente, la marca cronológica había empezado a introducirse en centros como Madrid, Toledo o Valladolid, en el siglo XVII, se generalizó en los talleres hispanos en el setecientos[38], y en Gipuzkoa habíamos visto ya en unas pocas piezas a finales de dicha centuria, aunque sin solución de continuidad[39]. Este punzón va a experimentar un aumento en el ochocientos con respecto a la centuria anterior, siendo numerosas las piezas de la primera mitad del siglo XIX que presentan esta marca, mientras que la más tardía corresponde a 1900. En todas ellas se presenta como una marca independiente, formada bien por la cifra completa o con una abreviatura de la misma, que nos indica la fecha de realización de la obra. Todos los punzones cronológicos están acompañados únicamente por la marca del autor, salvo en un cáliz, en el que aparece la marca cronológica junto a la de localidad y la de autor, correspondiente al platero comerciante Antonio Ortiz de Arri. Al igual que ocurría con el punzón de contraste, varias de las piezas que presentan esta marca están relacionadas con los plateros Manuel Caballero y León Sebastián de Aristegui.

Normativas que regulan el cargo y oficio de contraste así como sus atribuciones[40]

En 1825, y tras un periodo en el que no existe ninguna referencia en cuanto al cargo de contraste en Gipuzkoa, se envió desde Madrid una circular del Ministerio de Hacienda relativo al nombramiento de nuevos contrastes. En ella se dictaban una serie de normas para regular el nombramiento y funciones de dicho oficio a la espera de la publicación de unas nuevas ordenanzas que regulasen todo lo concerniente a las alhajas y monedas de oro y plata. Los efectos de esta circular no tardaron en sentirse en Gipuzkoa, ya que al año siguiente vemos como tanto la Diputación guipuzcoana como la villa de Tolosa nombraron sendos contrastes. Creemos que en Gipuzkoa este puesto estaba vacante desde finales del siglo XVIII[41], ya que desde esas fechas no tenemos noticia del desempeño de estos cargos en la Provincia. Sin duda, habría influido en este vacío con respecto al desempeño de este cargo la situación de guerra que se vivió a caballo entre las dos centurias, con la guerra de la Convención (1794-1795) y de Independencia (1808-1814), así como la inestabilidad política de la primera mitad de la centuria.

El motivo de este memorial vino dado porque el contraste de Bilbao envió a la Real Casa de la moneda de Madrid un doblón de oro de a ocho escudos con la hoja soldada sobre cobre, advirtiendo que este tipo de monedas estaban proliferando y que el mayor punto de entrada de las mismas era el Campo de Gibraltar, zona donde no había contraste[42]. Ante este hecho, y en tanto no se aprobasen unas leyes y ordenanzas generales para las platerías hispanas, desde el ministerio de hacienda se

38 J.M. CRUZ VALDOVINOS, "De las platerías castellanas a la platería cortesana". *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar* nº XI-XII (1983), p. 19.

39 I. MIGUÉLIZ VALCARLOS, ob. cit., pp. 83-84.

40 AGG-GAO. JD IM, 2 / 22 / 130.

41 I. MIGUÉLIZ VALCARLOS, ob. cit., pp. 74-78.

42 AGG-GAO. JD IM 2 / 22 / 130.

emitieron unas reglas provisionales. Dichas reglas constaban de 11 artículos, por los que se regulaba el nombramiento de contrastes y en menor medida, sus funciones.

El primero de los artículos ordena el establecimiento de Contrastes en las ciudades y villas que fuesen cabezas de partido. Las personas que ejerciesen el cargo debían haber obtenido el título de ensayador expedido por el Consejo de Hacienda, requisito que ya vimos en la segunda mitad del siglo pasado. Para el desempeño del cargo, debían ser nombrados por los ayuntamientos correspondientes, quienes informarían de dicho nombramiento al subdelegado provincial de la Junta de Comercio y Moneda, quien a su vez enviaba el nombramiento junto a un informa al Consejo, que finalmente ratificaba o denegaba la elección. Relacionado con este mismo tema esta el segundo punto, ya que indica que si alguna otra ciudad consideraba necesario disponer de un contraste, debían solicitarlo por medio del subdelegado provincial a la Junta de Comercio y Moneda, justificando la causa de la necesidad. Como vemos estos dos puntos están muy relacionados con la existencia de este cargo en Gipuzkoa, donde eran nombrados dos contrastes, uno en San Sebastián y otro en Tolosa, y quizás habría que vincularlo con el hecho de que la capitalidad de la Provincia no estuviese clara, siendo disputada por ambas ciudades, hasta que en 1854 fue designada definitivamente como tal San Sebastián. Y también el punto tres vuelve sobre el mismo tema indicando que en aquellos pueblos donde hubiese aduana, aunque no fuesen capitales, se estableciesen contrastes. En relación a este punto hay que señalar como Irún, villa fronteriza con Francia, no contó con este cargo, quizás porque probablemente sus funciones de vigilancia las realizaba el Alcalde de Sacas[43].

El artículo cuarto de esta normativa establece que los útiles necesarios para el desempeño de las funciones de los contrastes debían correr a cargo de los respectivos ayuntamientos, a costa de sus propios recursos, debiendo devolverlos los contrastes en el momento en que cesasen en sus funciones. Mientras que el quinto es relativo a la duración en el cargo, que se establecía por un periodo de seis años, aunque al vencimiento del mismo se podía solicitar la reelección, tal y como veíamos en el caso de León Sebastián Aristegui, contraste de la Diputación guipuzcoana y de la villa de Tolosa, quien ejerció dichos puestos entre 1826 y 1844, solicitando su reelección en 1839, 1842 y 1844. Como vemos a pesar de establecerse el tiempo de duración en el desempeño del cargo, éste no se cumplió de forma rígida, ya que Aristegui solicitó su renovación sin ajustarse al plazo de los seis años que establecía esta normativa.

Los artículos sexto y séptimo hacen referencia a los salarios que habían de cobrar los contrastes, haciendo hincapié el primero de ellos en que no se modificase lo que se venía cobrando hasta el momento de parte de las instituciones, y que no se concediese salarios a quien no lo tuviese reconocido por parte de Propios y Arbitrios. Mientras que el séptimo establecía que pudiesen cobrar a los interesados, esto es, a los maestros plateros, los derechos que se acostumbraban, aunque sin

43 A.F. GONZÁLEZ, *Instituciones y sociedad guipuzcoanas en los comienzos del centralismo. (1680-1730)*. San Sebastián, 1995.

exceder los precios de una tabla que se adjuntaba a la circular. Y el artículo octavo se centra en la vigilancia con el objeto de impedir la introducción y circulación de monedas y alhajas falsas de oro y plata, para lo cual se pedía a los contrastes, que en unión a las autoridades, hiciesen visitas mensuales a mercados y ferias, o a los diferentes talleres de plateros, para prevenir e impedir este hecho. En este punto se indica como la dejación en estas funciones había producido que aumentasen los abusos y fraudes en el valor de la plata y el oro. Como hemos visto, esta era la razón que había motivado estas normas, cuando el contraste de Bilbao había enviado una moneda falsa que se decía había entrado por el Campo de Gibraltar. El artículo noveno establece la obligación de respetar la segunda ley, título 11, libro 9 de la Novísima recopilación[44], por la que se determinaba que para la intervención del contraste en una transacción de dinero o cualquier otro objeto bastaba con que una de las partes lo solicitase, aunque la otra parte se opusiese.

El décimo de los artículos establece la obligación de los Contrastes de ejercer su oficio diligentemente, y que las instituciones de las que dependían vigilasen para que esto fuese así, marcando las piezas y haciendo que también las punzonasen sus autores, según y como venía siendo habitual y estaba establecido por las diferentes normas de marcaje. Como vemos es la primera vez que se habla claramente de las normas de marcaje de las obras de platería, estableciendo la necesidad de estampar los punzones del contraste y del autor, para identificar que las piezas se habían labrado según la ley de la plata. Y volvemos a comprobar como a pesar de la existencia de esta normativa, la escasa presencia de estas marcas en las obras realizadas por los plateros guipuzcoanos nos hablan del sistemático incumplimiento de esta normativa por parte de estos maestros.

El último de los artículos, el undécimo, incide en la necesidad de vigilar y controlar esta normativa, exponiendo la posibilidad de nombrar un Visitador que controlase y vigilase a los Contrastes y el cumplimiento de sus obligaciones. Para ello los intendentes y subdelegados de la Junta de Comercio y Moneda que considerasen necesario el nombramiento del mismo, debían mandar una solicitud al Consejo de la Junta, adjuntando un memorial con los motivos que le habían impulsado a solicitarlo.

Junto a las normas anteriormente citadas, desde el Ministerio de Hacienda, y en la misma circular, se envío una serie de anexos entre los que se incluyó la instrucción de la Real Junta de Comercio y Moneda de 1805 a los contrastes, las tablas con las tarifas a aplicar por los mismos, y la declaración del Marco Real de Castilla de 1751.

44 La Novísima Recopilación de Leyes de España, es una sistematización del derecho español editada en 1806, en la que se recopilan más de 4.000 leyes agrupadas en 340 títulos y 12 libros. El libro nueve está dedicado al Comercio, Moneda y Minas, y dentro de él, hay varios títulos que hacen referencia a la materia aquí estudiada, como el primero, relativo a la Junta General de Comercio, Moneda y Minas; el noveno, De los Pesos y Medidas; el décimo, Del Marco y pesas del oro, plata y moneda, su valor y ley; el undécimo, Del Contraste y Fiel público; el duodécimo, De las cosas prohibidas de introducir en el reino; o el decimotercero, De la saca prohibida del oro, plata y moneda del Reino.

Instrucción de la Real Junta de Comercio y Moneda de 15 de Diciembre de 1805 a los Contrastes del Reino

Junto a estas normas para el nombramiento de contrastes, desde el Ministerio de Hacienda se enviaron el listado de aranceles y derechos que debían cobrar los "*Ensayadores y Fieles Contrastes, Marcadores de plata y Tocadores de oro por las alhajas que ensayen, reconozcan, pesen y marquen, y por el arreglo de pesas para el uso del comercio de metales de oro y plata*"[45], tal y como se habían establecido por la Junta de Comercio, Moneda y Minas el 2 de septiembre de 1805.

En primer lugar se citan los derechos de los contrastes, esto es, las cantidades que debían cobrar por pesar los objetos que se les presentaban, tanto piezas de platería como monedas, dependiendo el precio de la tasación del objeto a pesar, especificándose exactamente el trabajo a realizar. En primer lugar se establece que por pesar cualquier obra, fuese de oro o de plata, indicando las partes que dicha pieza tuviese, cobrarían cuatro maravedís de vellón por cada marco de metal que pesase la alhaja. El segundo de los artículos se refiere a las monedas, tanto de oro como de plata, indicando que habían de pesarlas señalando cualquier falta que pudieran tener, y que habían de tasarlas, dando su valor en reales de vellón, informando de todo ello. La tarifa a cobrar por este trabajo sería de seis maravedís de vellón en caso de ser solo una moneda, dos maravedís de vellón por cada moneda en caso de ser más de una, y si éstas pasaban de ocho marcos, se le pagaría un maravedí por cada una. El tercero de los artículos señala que si el contraste pesaba monedas en bolsas o en grupo, sin necesidad de indicar si alguna de ellas tenía alguna falta, sino sólo declarar el peso que tuviesen todas en su conjunto, la tarifa a cobrar sería de un maravedí por cada marco.

Los siguientes artículos hacen relación a los derechos correspondientes por marcar y tocar la plata, esto es, por comprobar que las piezas estuviesen realizadas con plata de ley. Dicha comprobación se hacía mediante el parangón o la piedra de toque, y como la casuística de cada pieza era muy variada, se especificaban hasta diez casos o ejemplos de trabajo a realizar, dependiendo del peso, tamaño, composición…, concretando la labor que se hacía en cada uno, y el valor del mismo. Es de señalar que en el articulado se hace relación tanto a piezas de plata como de oro, y así mismo a tumbagas[46], piezas de platería y de joyería, a piezas realizadas en el momento, y a otras antiguas, incluyendo obras compuestas en varios periodos, algunas de ellas ya ensayadas con anterioridad. El artículo cuarto señala que por cada alhaja que ensayen cobrarían doce maravedís de vellón, y en caso de que la obra pesase más de un marco, recibirían otros seis maravedís de vellón, a sumar a los doce anteriores, por cada marco de más que pesase la obra. El artículo quinto indica que si la obra tenía diferentes partes, la tarifa a pagar sería de diez y seis maravedís

45 AGG-GAO. JD IM, 2 / 22 / 130.

46 La tumbaga es una aleación de oro y cobre, en la misma cantidad, muy empleado en joyería, y que por extensión ha dado nombre a las piezas de orfebrería realizadas con este material.

de vellón por cada marco, y si se pasase de diez marcos, se cobraría, diez maravedís de vellón por cada marco de más que pesase. El artículo sexto se refiere a alhajas pequeñas de plata, con un peso inferior a una onza por pieza, que se pagarían a cuatro maravedís por cada una, y en caso de que fuesen muchas las piezas a tocar, se cobraría un real de vellón por cada marco examinado.

El artículo séptimo habla de aquellas obras usadas que hubiesen sido marcadas anteriormente por el contraste, pero que se volvían a examinar para certificar su peso, ley y valor, por las que se pagaban, al igual que las obras que se señalaban en el primero de los enunciados, a cuatro maravedís el marco. El octavo de los artículos habla sobre el reconocimiento de piezas antiguas en el que pudiesen encontrarse con piezas de diferentes épocas y por tanto responder la plata a varias leyes, por lo cual, la Junta, establecía que debían examinar y señalar en cada parte con números romanos la ley que tuviesen, marcando según la normativa vigente sólo las partes que estuviesen realizadas con el valor de la plata válida en esos momentos. En cuanto a las tarifas a cobrar por este trabajo, se establecía lo dispuesto en los artículos cuatro, cinco y seis de este mismo enunciado. A pesar de esta norma, no hemos encontrado en Gipuzkoa ni una sola pieza que pudiese responder a este tipo de marcaje, en la que junto a los punzones de autoría, localidad o contraste, figuren números romanos que nos indicarían su paso por el contraste en estas fechas.

El artículo noveno dispone que en caso de examinar piezas pequeñas en número de doce, y que no tuviesen una onza de peso, se recibiese un real de vellón por onza, y en caso de que la cantidad a examinar fuese menor, se cobrase en proporción con las cantidades anteriores. El artículo décimo se refiere también a piezas menudas de joyería, o compuestas por varias partes pequeñas, con un peso de hasta tres onzas, por las que el contraste recibiría la cantidad de tres reales de vellón. Semejante es el siguiente de los artículos, el undécimo, que se refiere a piezas similares a las anteriores, incluyendo cajas y hebillas, pero con un peso estimado entre tres y ocho onzas, aunque constasen de varias piezas, por lo que se cobraría cuatro reales de vellón. El artículo duodécimo hace referencia a obras con un peso mayor de ocho onzas pero que por la delicadeza de su factura no pudiesen ensayarse ni sacarle la burilada sin estropear la pieza. Para estas alhajas se establecía que se pagasen diez y seis reales de vellón por cada onza de más de ocho que pesase, hasta llegar a un máximo de veinte onzas, ya que en caso de que su peso fuese mayor la obra debería ensayarse sin excusa, cobrando por ello el contraste lo habitual por este trabajo. Finalmente el último de los asientos referido al examen o ensayo de piezas de platería, el artículo número trece, hace referencia a los objetos de tumbaga, de los que se señala que seguirían las mismas reglas que las que se han venido dando para el oro en este articulado.

Sigue a continuación con la enumeración de cuatro artículos más dedicados a regular los precios por ensayar diferentes piezas, y que en realidad es una continuación de los artículos precedentes. Al igual que en ellos, al ser la casuística variada, ofrece cuatro ejemplos de ensaye con sus respectivas tarifas. Así en el artículo catorce se indica que por hacer un examen de una pieza de oro se cobraría quince reales de

vellón. El siguiente, el artículo número quince, establece que en caso de que la pieza examinada fuese de plata la tarifa sería de diez reales de vellón, mientras que el artículo diez y seis recoge la casuística de que las piezas sean de plata y oro, en cuyo caso el contraste debía declarar que cantidad había de cada material, estableciendo el oro con la ley de veintidós quilates y la plata a la de once dineros, cada uno con sus valores respectivos, por lo que cobraría veinte reales de vellón. Finalmente, el artículo diez y siete se refiere a piezas en las que la aleación del metal en la fundición no se mezclasen bien, lo cual lo tendría que tener en cuenta el contraste para ensayar bien la pieza, estableciendo que en caso de que la pieza fuese grande, o pesase más de diez y seis marcos, si estuviese realizada en oro, o veinticinco, si fuese de plata, se obligaba a realizar dos ensayes, cobrando por ello veinte reales de vellón en el caso del oro, doce por los de plata y treinta por los de plata y oro.

En los siguientes artículos se cambia de materia, pasando a tratarse sobre los derechos por arreglar los marcos y pesas mayores y menores que se derivaban del primero, relativas a vigilancia de la legalidad de las diferentes pesas y medidas, a su reparación o ajuste. Al igual que en los ejemplos anteriores, al ser la casuística variada, se ofrecían hasta seis modelos de trabajo a realizar con sus respectivas tarifas. El primero de los artículos de esta sección, el diez y ocho, se refiere al arreglo y marcaje de un marco de caja, con un peso de media libra, compuesto por ocho piezas, por lo que se cobraría ocho reales de vellón. El siguiente artículo, el diez y nueve, especifica que si se había de arreglar y marcar cualquier tipo de marco de caja que excediese de un marco, se cobraría por ello a partir de los dos marcos a seis reales de vellón por cada uno. El artículo número veinte se refiere al arreglo y marcaje de las pesas que no se guardaban en cajas, denominadas como "*sólidas o como suelen llamar cilíndricas o piramidales*" por las que se cobraría a cuatro reales de vellón por marco. El artículo veinte y uno trata de los marcos que por el uso se encontraban desgastados y sin el peso correcto, por lo que se estipulaba que por reconocerlos y arreglarlos se le pagarían al contraste cuatro reales de vellón por un marco de ocho onzas, y en caso de ser de más peso se le añadirían a dicho pago dos reales por cada marco que pesase de más. E igualmente habría de cobrar el contraste el trabajo de arreglar las pesas que estuviesen desgastadas, indicando que debían añadir el mismo metal con el que estaban realizadas, y no con plomo o estaño. Sigue el enunciado con el artículo número veintidós, que hace referencia al juego de tomines, por el que se cobraría seis reales de vellón. Y finalmente el veintitrés que se dedica al juego de pesas para pesar monedas de tirada nacional, compuesto por cinco piezas, una para doblones de a ocho escudos, otra para la misma moneda de a cuatro escudos, otra para doblones de a dos, la siguiente para monedas de a uno, y el último, para doblones de a medio escudo. Por este juego de pesas se cobraría doce reales de vellón, y en caso de que al mismo se le añadiese un juego de pesas para piezas menores, recibiría diez y seis reales de vellón, más lo que correspondiese por cada pieza suelta que se agregase.

Terminado el articulado sobre el trabajo y tarifas a cobrar por los contrastes, sigue una nueva serie de artículos en los que se indica el modo en que habían de realizar éstos su trabajo, así como las condiciones que se debía aplicar en cada categoría de

obras cuyas tarifas se habían dado anteriormente. En el primero de los artículos se especifica que los contrates debían reconocer y marcar todas las piezas que compusiesen la obra, procurando no estropear la misma con el golpe del martillo, y que allí donde estampasen la marca fuese una superficie lustrosa. Como podemos comprobar por las piezas que han llegado hasta nuestros días marcadas, esta norma no se cumplió en su totalidad, ya que la mayoría de estas obras tan sólo presentan estampado un punzón en una de sus partes, y en el mejor de los casos en un par de sus componentes, siendo rara la alhaja que tiene punzonados todos sus cuerpos. El segundo artículo establece que los contrastes debían tener un par de punzones pequeños para marcar aquellas piezas de escaso tamaño, de modo que el marcaje no las pudiese estropear. Para ello se alegaba que gracias a estos punzones pequeños los marcadores serían capaces de marcar un mayor número de alhajas, y que así mismo los plateros no podrían presentar la excusa de no llevar sus obras a marcar por miedo a que el contraste las pudiese estropear. El artículo número tres indica la prohibición de que los contrastes sacasen la burilada a las piezas pequeñas, ya que se establecía que para este tipo de piezas era más efectivo y menos dañino el sistema de toque con unas buenas puntas, que no la burilada en la cazoleta. Sigue el artículo cuarto indicando que los contrastes no pudiesen pedir derechos por las certificaciones que hiciesen, a no ser que el solicitante la quisiese por duplicado, en cuyo caso cobrarían cuatro reales de vellón, precio que figuraría al pie de la certificación. El siguiente artículo, el quinto, incide en este punto, estableciendo que en todas las certificaciones debían poner los contrastes el valor en reales de vellón, y no de plata como hacían algunos, indicando también cuantos reales de vellón valía cada onza o marco, estableciendo el valor del oro a veintidós quilates y el de la plata a once dineros, sujetándose en principio a los precios que había establecido la Real Junta de Comercio y Moneda.

El sexto artículo se refiere a los punzones que había que estampar en la pieza, especificándose que sólo se marcasen aquellas obras que cumplían la ley de la plata en vigor. Se señala que estas piezas debían tener estampado el punzón del platero que la hubiese labrado, estableciendo que éste había de estar compuesto por el apellido y la inicial del artífice, que tenía que ser un platero del que constase que había pasado los exámenes para obtener el título de maestro, y que formaba parte del colegio de plateros, todo ello para que se supiese quien era el autor de la obra. Este punto resulta de gran interés, ya que establece claramente las normas de marcaje a seguir, obligando que las piezas deben estar marcadas con el punzón de autor, contraste y localidad, ya que aunque esta última no se menciona era obligación del contraste estamparla. También indica la forma que deben adoptar las marcas personales de los plateros, la inicial de su nombre seguida de su apellido, que como veremos es la forma que predomina entre los plateros guipuzcoanos en estos momentos. Y finalmente, establece que estos artífices deben haber entrado a formar parte del colegio de plateros, lo que nos indica que estas instituciones todavía seguían vigentes en esta fecha, manteniendo su poder en relación a la designación de nuevos maestros. Sin embargo como vemos no los denomina como Gremio, que tendría una carácter más arcaizante, sino que ya se señala como Colegio, más en la línea de

las aspiraciones dieciochescas, cuando muchas de estas instituciones cambiaron su denominación de Gremio a Colegio o Hermandad, incluidos el de Tolosa, que nació como Colegio, y suponemos que, en la misma línea, el de San Sebastián[47].

Los tres siguiente artículos, séptimo, octavo y noveno, hacen referencia a la probabilidad de que la pieza que los contrastes ensayen no sea de plata de ley, ante los cual el séptimo señala que se lo indicarían a quien la presentase, pero sin romperla ni desfigurarla. El octavo dice que si el autor quería que el marcador la ensayase para estar seguros de que no cumplía la ley, si se verifica este hecho, la pieza debía romperse y quien hubiese pedido la comprobación debía pagar los derechos de ensaye y los del reconocimiento anterior. Mientras que si se descubría que si cumplía el valor de la ley, no se pagarían los derechos de ensaye. Y el último de los tres artículos se refiere a que si quien presentaba la pieza deseaba sacar muestras o *bocados* para ensayarlas en otra parte, se especificaba que lo haría en presencia del marcador, y que la pieza quedaría en poder de éste hasta que su dueño quedase satisfecho, bien porque se demostraba que no cumplían la ley de la plata y por tanto había que romperlas, o bien marcando las partes que cumpliesen la ley, indicando que el error en el primer ensaye podía deberse a algún descuido. El artículo décimo señala que en caso de que hubiese algún lingote o pieza para ensayar, primero se informarían si era de persona conocida, no ensayándola hasta que no estuviesen seguros, y cuando la ensayasen, tal y como se especifica ya en el artículo sexto de este mismo enunciado, lo harían con su apellido e indicando la ley que tuviese, devolviendo también a los dueños los restos de los ensayes que hubiese hecho. Y en relación con el anterior está el artículo once, en el que se especifica que todo platero, apartador, afinador o demás persona que comerciase con oro o plata, que poseyese barras, tejos, rieles o pastas de estos metales, deberían marcar los mismos con un punzón con la inicial de su nombre y su apellido, ya que si no lo hacían no podrían ponerlos a la venta. Como vemos, la marca que se obliga a punzonar a estos propietarios de piezas de metal en bruto, es la misma que debían punzonar los plateros en las obras que labraban y que tenían obligación de llevar a marcar al contraste.

Junto a la normativa anterior, también se detallan otras reglas que debían observar de manera obligatoria los Ensayadores y Contrastes, plateros y todos aquellos que comerciaban con metales de oro y plata. Así, en un primer artículo se establece que los contrastes debían cuidar de que en todas las "*alhajas mayores, que no sean enjoyadas*", el oro fuese de veintidós quilates y la plata de la ley de once dineros, tal y como ya habían previsto leyes anteriores, como las Reales Pragmáticas de 28 de febrero de 1730 y 1 de mayo de 1756, así como otros Reales Decretos. Mientras que el siguiente artículo, el segundo, se refiere a las alhajas menudas de oro con soldaduras, indicando que la ley del oro con el que se realizaban no podría ser de menos de diez y ocho quilates, con un cuarto de quilate de beneficio, tal y como lo indicaba la Real Cédula de 23 de enero de 1790. También el siguiente artículo, el tercero, habla de alhajas menudas, pero en este caso de plata, que se podrían realizar con la ley de

47 I. MIGUÉLIZ VALCARLOS, ob. cit., 58-59.

nueve dineros, tal y como lo mandaba la Real Cédula de 19 de octubre de 1792. El artículo cuarto hace referencia a los precios del metal y a como debían de indicar los contrastes y plateros el precio y valor del mismo, diferenciándolo del valor de las hechuras de la pieza realizada. Se establece que el marco de oro de veintidós quilates se pagase a dos mil quinientos reales de vellón, y el de la plata de ley de a once dineros a ciento sesenta reales de vellón. Esta disposición obedecía a la intención de que el comprador supiese lo que pagaba por el metal y lo que se le cobraba por el trabajo del maestro, y de esta manera prevenir que los artífices cargasen en exceso el valor del metal con la excusa de que el aumento del precio era por lo delicado del trabajo y el gasto extra que esto suponía. El artículo quinto establece que los contrastes no podrían permitir una diferencia en la ley de la plata de más de un grano o cuarta parte de un quilate, para evitar así los perjuicios que una mayor diferencia en la ley de la plata ocasionarían a los clientes, y para ello debían de atenerse a la Real resolución de la Junta de Comercio y Moneda del 27 de julio de 1785. Y finalmente el artículo sexto incluye cuatro tablas con las tarifas de lo que vale un marco con arreglo a las leyes que se permitían en el oro y en la plata, para que gracias a ellas, tanto los contrastes como los plateros pudiesen realizar sus transacciones con mayor facilidad y rapidez. La primera de las tablas regula el oro según la ley de veintidós quilates, la segunda hace referencia al mismo metal según la ley de diez y ocho quilates, mientras que la tercera tabla se refiere a la plata, estableciendo la ley de once dineros, y la cuarta la de este metal según la ley de nueve dineros.

Primera tabla

TARIFA

del valor del oro de ley de veinte y dos quilates, á razon de dos mil quinientos y sesenta reales de vellon el marco.

Onzas.	Reales.	Ochavas.	Reales.	Tomines.	Reales.	Mrs.	Avos.	Granos.	Reales.	Mrs.	Avos.
1	Ɖ320	1	40	1	6	22	$\frac{6}{9}$	1	…	18	$\frac{8}{9}$
2	Ɖ640	2	80	2	13	11	$\frac{3}{9}$	2	1	13	$\frac{7}{9}$
3	Ɖ960	3	120	3	20	…	…	3	1	22	$\frac{6}{9}$
4	1Ɖ280	4	160	4	26	22	$\frac{6}{9}$	4	2	7	$\frac{5}{9}$
5	1Ɖ600	5	200	5	33	11	$\frac{3}{9}$	5	2	26	$\frac{4}{9}$
6	1Ɖ920	6	240	…	…	…	…	6	3	11	$\frac{3}{9}$
7	2Ɖ240	7	280	…	…	…	…	7	3	30	$\frac{2}{9}$
8	2Ɖ560	…	…	…	…	…	…	8	4	15	$\frac{1}{9}$
								9	5	…	…
								10	5	18	$\frac{8}{9}$
								11	6	3	$\frac{7}{9}$

Segunda tabla

TARIFA

del valor del oro de ley de diez y ocho quilates, á razon de mil noventa y cuatro reales diez y ocho maravedis y seis once avos el marco, que es el que le corresponde segun el valor del marco de ley de veinte y dos quilates.

Onzas.	Rs.	Mrs.	Avos.	Ochavas.	Rs.	Mrs.	Avos.	Tomines.	Rs.	Mrs.	Avos.	Granos.	Rs.	Mrs.	Avos.
1	261	27	$\frac{9}{11}$	1	32	24	$\frac{8}{11}$	1	5	15	$\frac{5}{11}$	1	…	15	$\frac{5}{11}$
2	523	21	7	2	65	15	3	2	10	30	10	2	…	30	10
3	785	15	5	3	98	6	2	3	16	12	4	3	1	12	4
4	1047	9	3	4	130	30	10	4	21	27	9	4	1	24	9
5	1309	3	1	5	163	21	7	5	27	9	$\frac{3}{11}$	5	2	9	3
6	1570	30	10	6	196	12	4	…	…	…	…	6	2	24	8
7	1832	24	8	7	229	3	$\frac{1}{11}$	…	…	…	…	7	3	6	2
8	2094	18	$\frac{6}{11}$	…	…	…	…	…	…	…	…	8	3	21	7
												9	4	3	1
												10	4	18	$\frac{6}{11}$
												11	5	…	…

Tercera tabla

TARIFA

del valor de la plata de once dineros desde un marco hasta un grano, en el supuesto de ciento sesenta reales de vellon el marco.

Onzas.	Reales.	Ochavas.	Rs.	Mrs.	Tomines.	Rs.	Mrs.	Avos.	Granos.	Rs.	Mrs.	Avos.
1	20	1	2	17	1	…	14	$\frac{12}{72}$	1	…	1	$\frac{13}{72}$
2	40	2	5	…	2	…	28	24	2	…	2	26
3	60	3	7	17	3	1	8	36	3	…	3	39
4	80	4	10	…	4	1	22	48	4	…	4	52
5	100	5	12	17	5	2	2	$\frac{60}{72}$	5	…	5	65
6	120	6	15	…	…	…	…	…	6	…	7	6
7	140	7	17	17	…	…	…	…	7	…	8	19
8	160	…	…	…	…	…	…	…	8	…	9	32
									9	…	10	45
									10	…	11	58
									11	…	12	$\frac{71}{72}$

Cuarta tabla

TARIFA

del valor de la plata de ley de nueve dineros, á razon de ciento treinta reales, treinta maravedises y doscientos cuarenta doscientos sesenta y cuatro avos de maravedis de vellon del marco, que es el que la corresponde segun el valor del marco de ley de once dineros.

Onzas.	Rs.	Mrs.	Avos.	Ochavas.	Rs.	Mrs.	Avos.	Tomines.	Rs.	Mrs.	Avos.	Granos.	Rs.	Mrs.	Avos.
1	16.	12.	96.	1	2	1	144.	1	......	11.	156.	1	......	......	255.
2	32.	24.	192.	2	4	3	24.	2	......	23.	48.	2	......	1	246.
3	49.	3.	24.	3	6	4	168.	3	1	......	204.	3	......	2	237.
4	65.	15.	120.	4	8	6	48.	4	1	12.	96.	4	......	3	228.
5	81.	27.	216.	5	10.	7	192.	5	1	23.	$\frac{252}{264}$	5	......	4	219.
6	98.	6.	48.	6	12.	9	72.					6	......	5	210.
7	114.	18.	144.	7	14	10	$\frac{216}{264}$					7	......	6	201.
8	130.	30.	$\frac{240}{264}$									8	......	7	192.
												9	......	8	183.
												10.	......	9	174.
												11.	......	10.	$\frac{165}{264}$

Tal y como vemos, toda esta normativa fija y establece sin ningún tipo de dudas, las obligaciones y la forma de trabajar de los contrastes, así como las tarifas que deben de cobrar por su trabajo. Y no sólo con respecto a las piezas labradas en plata y oro propias del trabajo de los plateros, sino que también regula el control de la moneda, e igualmente introduce el de las pesas y medidas, empleadas no sólo para estas obras, sino también para todo tipo de productos.

Junto a la normativa anteriormente estudiada, y a las tablas con las tarifas con el precio del marco de oro y plata, la misma circular añade otro anexo con la *Declaración del Marco Real de Castilla, sus divisiones y subdivisiones, pesas de que se compone, y lo que pesa cada una de ellas, con el cual se deben pesar los metales de oro y plata, según lo últimamente resuelto por Real decreto de 31 de Agosto de 1731*. En dicho documento se indica como un marco castellano se dividía en ocho onzas, y éstas a su vez en ocho ochavas, cada una de ellas en seis tomines, y cada tomín en doce granos. Así, se especifica que el marco equivalía a ocho onzas, o sesenta y cuatro ochavas, o trescientos ochenta y cuatro tomines, o cuatro mil seiscientos ocho granos. Y junto a estas pesas que contiene el marco, se dan otras de menor tamaño, que se especifica que son de latón, que descienden hasta el grano. En la documentación referente a las obras de platería guipuzcoana siempre se manejan el marco, la onza y la ochava para dar el peso de la pieza, o bien del conjunto global de la plata de una iglesia, apareciendo la referencia a los granos muy raramente, y nunca a los tomines.

División del marco castellano

	Onzas	Ochavas	Tomines	Granos
El marco castellano con todas sus pesas dentro	8	64	384	4608
La primera que sirve de caja a las demás	4	32	192	2304
La segunda	2	16	96	1152
La tercera	1	8	48	576
La cuarta		4	24	288
La quinta		2	12	144
La sexta		1	6	72
La séptima			3	36
La octava, que es maciza			3	36

Reglamento de los Contrastes de la Villa de Tolosa de 1879

Tras el nombramiento en 1879 de Cipriano Hermoso para desempeñar el cargo de contraste de la villa de Tolosa, que parece estaba vacante desde la muerte de Felipe Aristegui en 1875, dicho regimiento ordenó una comisión encargada de redactar un reglamento que regulase las funciones del mismo[48]. Dicho cargo se especifica que era de nueva creación, y por tanto no era continuación del puesto de contraste que veíamos existía ya en Tolosa desde el siglo XVIII[49].

Dicho reglamento se compone de un articulado con nueve puntos, que establecen la labor del Contraste. Los dos primeros artículos son introductorios, en el primero se declara la creación en Tolosa de "*una plaza de Contraste de monedas y alhajas de oro y plata*", y el segundo especifica que el platero que fuese designado para cumplir este cargo debía colocar en el exterior de su tienda un rótulo o cartel en el que se indicase el desempeño del mismo, que también incluiría las armas de la villa. Aunque no se especifica nada en esta reglamentación sobre el pago de dicho cartel, las actas del ayuntamiento de Tolosa recogen el pago del mismo de las arcas municipales en 1879[50].

Los tres siguientes artículos están relacionados con el trabajo que debe realizar este contraste. El tercero y el cuarto inciden en el reconocimiento de las monedas, en la misión del contraste de certificar que eran verdaderas, y en caso contrario, hacerles un marca que permitiese reconocer que se trataba de piezas falsas. Así en el tercero se indica que deben reconocer todas las monedas que se les llevase e indicar si se correspondían con las de uso corriente, mientras que el cuarto estipula que

48 AMT. A-1-163, ff. 57-58.
49 I. MIGUÉLIZ VALCARLOS, ob. cit., pp. 74-78.
50 AMT. A-1-163, f. 67.

en caso de que la moneda no fuese de curso legal, el contraste debía devolverla a quien se la hubiese presentado, habiéndolas marcado previamente, para de esta forma sacar esas monedas de la circulación. Y el quinto trata sobre los objetos de oro y plata que se le presentase, indicando que debía certificar si estaban realizados con oro y plata de ley y a dar un valor aproximado a la pieza.

Finalmente, los cuatro últimos artículos versan sobre asuntos económicos, así el sexto indica el salario con que estaba dotado el cargo, consistente en 250 pesetas anuales a pagar por el regimiento tolosano de los fondos municipales del mismo, mientras que el séptimo, octavo y noveno tratan sobre las tarifas que debía cobrar el contraste, dependiendo las mismas del trabajo realizado. Así el séptimo indica que el contraste realizaría de manera gratuita el reconocimiento de las monedas de oro, plata, cobre o bronce, salvo algunas excepciones, que vienen indicadas en el siguiente artículo. De esta forma, en el octavo se indica que si al contraste se le presentaba para examinar un lote de monedas de plata cuyo valor excedía la cantidad de mil doscientas cincuenta pesetas, éste podría cobrar por su trabajo a la persona que le pidiese la tasación un cuartillo por ciento de la suma total que le reconociese. Mientras que en caso de que el lote fuese de monedas de cobre o bronce, y sobrepasase la cantidad de veinticinco pesetas, el contraste podría exigir que se le pagasen, en concepto de honorarios por su trabajo, el uno por ciento de la suma examinada. Y finalmente, el artículo noveno estipula que en el caso de examinar o reconocer objetos o alhajas de oro y plata, el contraste cobraría un precio convenido previamente con la persona que le presentase la pieza a examinar.

Como podemos ver se trata de un articulado bastante sencillo y escueto, en el que los dos primeros artículos son introductorios, centrando los otros siete las labores y tarifas de este cargo. Llama la atención que la importancia no la tienen ya las obras de platería, sino las monedas, pudiendo leerse entre líneas que en estos momentos la mayor parte de este tipo de obras ya no son labradas por plateros en sus talleres, sino que se adquieren en comercios y joyerías obras realizadas en serie por grandes centros productores nacionales, como Madrid o Barcelona, o internacionales, como Paris.

Platería andaluza en el Instituto Valencia de don Juan de Madrid

FRANCISCO JAVIER MONTALVO MARTÍN
Universidad de Alcalá

El Instituto Valencia de don Juan de Madrid posee trece piezas de plata hechas en varias ciudades andaluzas, todas de uso doméstico. Cinco están realizadas en Córdoba, cuatro en Sevilla, dos en Jaén, una en Granada y la otra probablemente en Baeza.

Las cordobesas son un jarro de pico labrado en el último tercio del siglo XVII por Alonso de Castro; una bacía de barbero de los años centrales del XVIII de José de Góngora; una bandeja de Fernando de la Vega, también de mediados del XVIII; un salero de Antonio Ruiz Lara de 1786; y un cascabelero de Francisco Luque de finales del XVIII.

De origen sevillano hay un especiero hecho por Andrés Maldonado en torno a 1575; un jarro de pico de finales del siglo XVI con marca de Pedro de Zubieta; otro jarro de pico anónimo del primer cuarto del XVII; y dos platillos realizados entre 1756 y 1767, probablemente por Antonio Salinas.

En Jaén se hicieron una mancerina entre 1758 y 1772 por Luis de Guzmán y una pareja de bernegales por Antonio López Díaz, en las mismas fechas.

Un pequeño velón de finales del reinado de Carlos III es la única obra granadina conservada en esta institución madrileña.

Una pareja de candeleros de 1569 debieron de hacerse en Baeza, ya que las armas que muestran corresponden al linaje de los Quesada de la Casa de Baeza.

El **jarro de pico** del cordobés Alonso de Castro está formado por vaso cilíndrico de terminación semiesférica con cuatro pares de costillas enmarcadas por adorno grabado de palmeta sobre tornapuntas y motivos geométricos en la parte baja; y en la zona alta un grueso bocel, a modo de friso. Pico de borde alabeado con mascarón

compuesto por rostro barbado con boca muy abierta. Asa de cinco invertido. Pie circular con peana cilíndrica, cuerpo convexo, cuello troncocónico y moldura saliente. Aunque las marcas están incompletas, no cabe duda de que corresponden a la ciudad de Córdoba, al marcador Simón Pérez de Tapia y al artífice Alonso de Castro, por lo que fue labrado en el último tercio del siglo XVII, como ya publicamos[1]. Se trata de una obra excelente, pero tardía, pues sigue muy de cerca el típico modelo sevillano codificado en el último cuarto del siglo XVI, cuando en la platería hispana ya se estaban haciendo otros modelos diferentes, con el asa en forma de 3 y el pico esquemático, tal y como el propio Castro hizo en el ejemplar que se conserva en la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de Carcabuey[2].

También de origen cordobés es la **bacía de barbero** hecha entre 1753 y 1758 por José de Góngora (lám. 1). Tiene forma de gran venera con una escotadura central de tipo semicircular entre dos orejetas de perfil ondulado con adornos relevados de cartones y flores de lis. El borde aparece moldurado; el campo está compuesto por una cabeza de niño sobre fondo de retículas que encierran rosetas y cartones en ce, de donde salen quince gallones cóncavos de diferentes tamaños. La primera marca es la de la ciudad de Córdoba; la segunda corresponde a la del marcador Francisco Sánchez Taramas, quien ocupó el cargo desde septiembre de 1738 hasta enero de 1758; y la tercera pertenece a la primera variante de José de Góngora, aprobado en 1753 y activo al menos hasta 1778[3]. El catálogo de obras conservadas de este platero fue dado a conocer sobre todo por Fernando Moreno Cuadro[4] y José Manuel Cruz Valdovinos[5]. No obstante, cabe advertir que el salero triple de la colección Hernández Mora que Cruz Valdovinos atribuyó a Francisco de Azcona, debió de realizarlo José de Góngora, pues, presenta la misma marca personal que esta bacía, aunque aparece frustra[6].

Este modelo de bacía avenerada se hizo con frecuencia en la platería andaluza del siglo XVIII, sobre todo en Córdoba y Sevilla. Un ejemplar sevillano parecido se encuentra en el Museo Cerralbo de Madrid, realizado entre 1751 y 1755 por José Alexandre[7]. Entre las bacías cordobesas destaca la de la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de Montemayor, hecha antes de 1756 por Juan Sánchez Izquierdo[8].

1 F.J. MONTALVO MARTÍN, "Los jarros de pico del Instituto Valencia de Don Juan de Madrid". *Goya* nº 276 (2000), p. 171; fig. 3.

2 F. MORENO CUADRO, *Platería cordobesa*. Córdoba, 2006, p. 117.

3 J.M. CRUZ VALDOVINOS, *El esplendor del arte de la plata. Colección Hernández-Mora Zapata*. Murcia, 2007, p. 264.

4 F. MORENO CUADRO, ob. cit., pp. 199-202.

5 J.M. CRUZ VALDOVINOS, *El arte de la plata. Colección Hernández-Mora Zapata*. Murcia, 2006, pp. 136-137. IDEM, *El esplendor…* ob. cit., pp. 264 y 330.

6 IDEM, *El arte de…* ob. cit., pp. 240-241.

7 IDEM, *Cinco Siglos de Platería Sevillana*. Sevilla, 1992, pp. 254-255. F.A. MARTÍN, "Bacía", en R. SÁNCHEZ-LAFUENTE (coord.), *El Fulgor de la Plata*. Córdoba, 2007, pp. 404-405.

8 D. ORTIZ JUÁREZ, *Exposición de orfebrería cordobesa*. Córdoba, 1973, p. 67; nº 121. F. MORENO CUADRO, ob. cit., p. 139.



LÁMINA 1. *JOSÉ DE GÓNGORA. Bacía (Córdoba, 1753/1758). Foto © Francisco Javier Montalvo Martín.*

A mediados del siglo XVIII corresponde la **bandeja** de tipo circular con asiento central elevado, cuarenta gallones cóncavos dispuestos helicoidalmente y borde ondeado. El adorno del centro está compuesto por una gran roseta que inscribe una rueda perlada. Las dos primeras marcas son las mismas que en la bacía anterior, por lo que fueron impresas por Francisco Sánchez Taramas entre 1738 y 1758. En cambio, la marca del platero debe de corresponder a Fernando de Vega y Navas (1722-1794), aprobado el 25 de julio de 1750[9]. De este platero solamente se han dado a conocer unos candeleros de la catedral de Sigüenza, realizados en las mismas fechas que la bandeja[10]; y un tenedor del Ayuntamiento de Córdoba, contrastado por Bartolomé de Gálvez Aranda con la variante de flor de lis sobre su segundo apellido, es decir, entre 1759 y 1767[11].

9 D. ORTIZ JUÁREZ, "Relación de plateros cordobeses entre 1754 y 1784". *Boletín de la Real Academia de Córdoba* XCVII (1977), p. 140.

10 N. ESTEBAN LÓPEZ, "Platería cordobesa del siglo XVIII en tierras de Sigüenza y Atienza". *Boletín de la Real Academia de Córdoba* nº 136 (1999), p. 129. La autora los atribuyó a Pedro de la Vega Negrete.

11 M. VALVERDE CANDIL y M.J. RODRÍGUEZ LÓPEZ, *Platería cordobesa*. Córdoba,

Por su peculiar forma circular con asiento elevado y gallones helicoidales, se trata asimismo de un modelo típico de la platería rococó andaluza, como se puede apreciar en sendas parejas que se conservan en la catedral de Sevilla, una realizada en Córdoba por Damián de Castro en 1777 y la otra en Sevilla por Vicente Gargallo en torno a 1790, siguiendo el modelo de Castro[12]; así como en dos platillos sevillanos realizados entre 1756 y 1767 quizás por Antonio Salinas, que se hallan en esta misma institución.

En 1786 Antonio Ruiz Lara labró en Córdoba un **salero** de cuerpo troncocónico con borde inferior sinuoso que apoya sobre cuatro patas de cartones vegetales en ce; cuenco semiesférico, como el tapador con charnela en la trasera. Sencillos motivos vegetales de elevado relieve recorren gran parte de la pieza.

La marca de localidad corresponde a Córdoba, impresa en 1786 por el marcador Mateo Martínez Moreno, como queda reflejado en su marca personal con cronológica variable cada año; y la de artífice pertenece a Antonio Ruiz Lara, que se aprobó el 1 de julio de 1759 y estuvo activo hasta una fecha desconocida, cercana a 1800. De cualquier modo, esta variante de su marca personal la usó desde 1765 hasta 1786. Sin embargo, en 1785 se aprobó su hijo, Antonio Ruiz León. Por otro lado, en 1787 aparece la marca A/RVIZ que puede ser la primera de su hijo o la última suya. Se conoce un amplio catálogo de obras labradas por él[13].

La letra Z que aparece en el frente debe de corresponder a la inicial de su antiguo propietario, pero no se ha podido identificar, por ahora.

Los saleros de recipiente único, con tapa o sin ella, se hicieron generalmente en pareja, pero son pocos los casos en los que se conservan juntos. Se trata de un modelo de origen francés, introducido primero en la corte por la dinastía borbónica, para más tarde extenderse a otros centros. Tuvieron tan buena acogida que se siguieron haciendo en el siglo XIX.

Por su estructura campaniforme, de tapa única, resulta un modelo peculiar que se hizo con mucha frecuencia en Córdoba y Madrid, aunque también se conocen ejemplares de Gerona, Antequera y otros centros hispanos.

Francisco Luque hizo entre 1786 y 1792 el **cascabelero** que está formado por un mango de tipo abalaustrado con anilla en el extremo, y cabeza compuesta por un aro central en el que convergen seis cartones en ce en la zona superior y otros tantos en ese de los que cuelgan sendos cascabeles.

La primera marca corresponde a la ciudad de Córdoba; la segunda al marcador Mateo Martínez Moreno, aunque no ha quedado impresa la cifra correspondiente al

---

1994, pp. 128-129 y 191-192.

12 J.M. PALOMERO PÁRAMO, "La platería en la catedral de Sevilla", en *La catedral de Sevilla*. Sevilla, 1984, pp. 624-625. J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Cinco Siglos…* ob. cit., p. 284. IDEM, "Damián de Castro y la platería cordobesa de la segunda mitad del siglo XVIII", en R. SÁNCHEZ-LAFUENTE (coord.), *El Fulgor de la Plata*. Córdoba, 2007, p. 119. M.J. SANZ SERRANO, "Bandeja", en Ibídem, pp. 440-441 y 364-365.

13 F. MORENO CUADRO, ob. cit., pp. 223-226. F.J. MONTALVO MARTÍN, "Especieros de plata hispanos del Instituto Valencia de Don Juan". *Goya* nº 329 (2009), p. 359.

año, pero que debido a las variantes que usó, ha de situarse entre 1786 y 1792; y la de artífice pertenece a Francisco Luque, aprobado en 1759 y activo al menos hasta 1805. Al amplio catálogo de obras de Luque, mencionado por el profesor Cruz Valdovinos[14], cabe añadir una escribanía de 1789 de la colección Alorda Derksen[15]; un juego de cáliz y vinajeras de la colegiata de San Antolín de Medina del Campo de 1791; y una mancerina de 1797 en el comercio madrileño del año 2011[16].

El cascabelero es una pieza bastante común en la platería hispana del siglo XVIII. Se conocen ejemplares parecidos de Salamanca, Segovia, Valladolid y Zamora, entre otros lugares. Se hizo como elemento independiente, pero con frecuencia formaban parte de un cintillo de infante, tanto para uso doméstico, como para imágenes del Niño Jesús[17].

En el grupo de piezas sevillanas, la más antigua es un **especiero** realizado hacia 1575 por Andrés Maldonado. Es un cubilete de tipo cilíndrico entre molduras, con murete circular en la zona alta para encajar otra pieza, ahora desaparecida; peana saliente, abajo; y pequeño cuenco semiesférico para contener la sal. La superficie se decora con espejos ovales, cintas, y cartones sobre fondo punteado.

Aunque las marcas aparecen un tanto frustras, se puede reconocer la de la giralda de Sevilla acompañada de dos más de tipo personal, que corresponden obviamente a las del marcador y del artífice. La del marcador está incompleta por lo que resulta difícil identificarla, pero debe de ser la de Diego Gutiérrez, documentado en marzo de 1579[18]. La del artífice corresponde a Andrés Maldonado, activo al menos entre 1566 y 1585, quien además de este salero, hizo un cáliz para la parroquial de Granja de Torrehermosa (Badajoz), anterior a 1566; y un copón en la iglesia de San Miguel de Jerez de la Frontera, labrado en torno a 1575-1585[19].

Por la forma de la peana saliente en la que asienta, así como la manera en que remata, a modo de murete circular, en la zona superior, es probable que estemos ante el cuerpo inferior de un especiero de torrecilla, que lamentablemente ha perdido el resto de recipientes. En cualquier caso, lo conservado refleja una calidad compositiva innegable y una rica decoración, donde destacan los motivos geométricos, propios del manierismo tardío.

A finales del siglo XVI se hizo en Sevilla un **jarro de pico** marcado por Pedro de Zubieta. De cuerpo cilíndrico terminado en semiesfera, con seis costillas abajo,

---

14 J.M. CRUZ VALDOVINOS, *El esplendor…* ob. cit., pp. 338-339.

15 C. ESTERAS MARTÍN, *La Colección Alorda-Derksen. Platería de los siglos XIV-XVIII (Obras escogidas)*. Barcelona-London, 2005, pp. 242-244. La autora atribuyó la obra a Juan de Luque y Ramírez.

16 Alcalá Subastas. Madrid. 6-10-2011; lote nº 628 A. Mide 6 x 17 cm; pesa 220 gramos. Remate 1.100 €.

17 F.J. MONTALVO MARTÍN, *La platería segoviana de los siglos XVIII y XIX*. Madrid, 1998, vol. I, pp. 229-230; nº 111. Cintillo del Niño Jesús realizado en Segovia entre 1744 y 1756.

18 J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Cinco Siglos…* ob. cit., p. LXXVII.

19 P. NIEVA SOTO, *Plata y plateros en la iglesia de San Miguel de Jerez*. Jerez, 1988. pp. 272-273. A.J. SANTOS MÁRQUEZ, "Novedades sobre la vida y la creación artística de Pedro de Zubieta". *Atrio* nº 15-16 (2009-2010), p. 114. El 12 de diciembre de 1585, Andrés Maldonado y otros afamados artífices sevillanos, otorgaron poder al platero madrileño Juan Rodríguez de Babia para que los representara en los pleitos y agravios que tenían en la Corte.

formadas por moldura, dos volutas y cabeza de bóvido, rodeadas por tornapuntas y diversos motivos geométricos grabados; y en la zona alta muestra un friso de rombos, círculos y otros elementos geométricos, entre dos listeles. Pico saliente de borde superior alabeado y adorno de venera bajo mascarón de barbado con la boca muy abierta, grandes orejas y penacho de plumas. Asa de cinco invertido, terminado en ramal cóncavo en la zona inferior. Pie circular compuesto por arandela; cuello troncocónico; cuerpo de perfil convexo, adornado con motivos geométricos grabados; y zócalo.

Sus marcas indican que fue realizado en Sevilla entre 1587 y 1597, cuando era marcador de dicha ciudad Pedro de Zubieta, pero ignoramos quién fue su autor, pues carece de una segunda marca personal que despeje cualquier duda sobre su autoría, aunque sin descartar la posibilidad de que lo hiciera el propio Zubieta, ya que también fue artífice[20]. Asimismo muestra una diminuta marca ovalada que representa a un cisne de perfil izquierdo que fue usada en Francia a partir del 1 de julio de 1893 para marcar las piezas de plata importadas, y las que provenían de ventas públicas, cuya procedencia no se podía determinar.

Reproduce fielmente las características del jarro típico sevillano del último cuarto del siglo XVI formado por cuerpo cilíndrico de base semiesférica con costillas adosadas, pico con mascarón de barbado con la boca abierta y borde superior alabeado, asa de cinco invertido, y pie circular con elevado cuello troncocónico, que además tuvo una amplia difusión en Andalucía e Hispanoamérica.

Entre los numerosos jarros de pico sevillanos que han llegado hasta nuestros días, hay otros dos marcados también por Pedro de Zubieta, pero son diferentes a éste ejemplar, sobre todo en la forma de las costillas de la parte baja del cuerpo. El del Victoria and Albert Museum de Londres fue dado a conocer en 1968 por Charles Oman[21]; y el de la iglesia parroquial de San Juan de Marchena, lo publicó por primera vez en 1970 Antonio Sancho Corbacho[22]. Por su parte, este ejemplar del Instituto Valencia de Don Juan fue publicado en 2000 por nosotros[23].

Cabe mencionar que en la iglesia parroquial de San Juan Bautista de Azpeitia (Guipúzcoa) se encuentra otro ejemplar muy parecido al del museo madrileño, aunque asimismo solamente cuenta con las marcas de localidad y del marcador, que en esta ocasión corresponden a Hernando de Ballesteros el Mozo[24]. Por eso, es probable que el anónimo autor que hizo el de Azpeitia fuera el mismo que hizo el del Instituto. En cualquier caso, estamos ante uno de los más bellos jarros de pico de este modelo sevillano.

---

20 A.J. SANTOS MÁRQUEZ, ob. cit., pp. 109-122. El autor hace un estudio pormenorizado sobre la vida y obras conservadas de este platero, pero no menciona el jarro del Instituto Valencia de Don Juan de Madrid.

21 CH. OMAN, *The Golden Age of Hispanic Silver 1400-1665*. London, 1968, p. 39; nº 103; fig. 195.

22 A. SANCHO CORBACHO, *Orfebrería sevillana (de los siglos XIV al XVIII)*. Sevilla, 1970; nº 64.

23 F.J. MONTALVO MARTIN, "Los jarros de pico…" ob. cit., pp. 167-175; fig. 1.

24 J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Cinco siglos…* ob. cit., pp. 220-223; nº 160.

Es muy probable que también se hiciera en Sevilla otro **jarro de pico** del primer cuarto del siglo XVII, conservado en este museo madrileño. Está formado por un vaso cilíndrico terminado en semiesfera en la zona baja; y con un friso de roleos vegetales, entre dos listeles en la parte alta. Pico adosado de traza moldurada y remate superior de venera, enmarcado por decoración grabada de tipo vegetal. Asa de cinco invertido. Pie circular compuesto por arandela; cuello troncocónico; cuerpo de perfil convexo; y zócalo.

En el interior del pie presenta una sola marca tan frustra que resulta ilegible, por lo que ignoramos quién pudo hacerlo. Ni siquiera nos permite saber en qué centro platero se hizo. Sin embargo, sus rasgos coinciden con los del modelo típicamente sevillano de los primeros años del siglo XVII, aunque no podemos afirmar que se hiciera en Sevilla, pues este modelo también se labró en Córdoba e incluso en Hispanoamérica, sin cambios sustanciales. Los motivos vegetales muy abultados del friso y la forma moldurada del pico, ya sin el mascarón barbado, sitúan la ejecución de esta obra en el primer cuarto del siglo XVII.

Entre 1756 y 1767 fueron realizados en Sevilla dos **platillo**s rococós quizás por Antonio Salinas (lám. 2). Son de tipo circular con asiento central elevado compuesto por una roseta de ocho pétalos sobre fondo punteado y cerco perlado, treinta y dos gallones cóncavos dispuestos helicoidalmente y borde ondeado. El adorno del centro está compuesto por una gran roseta que inscribe una rueda perlada. Aunque su impronta no es nítida, las marcas corresponden a la torre; la figura de un pequeño cerdo; la personal del marcador Nicolás de Cárdenas, en su primera variante, que usó como tal entre 1756 y 1767; y la de un artífice apellidado Salinas, quizás Antonio Salinas, (aprobado en 1716), hijo de Francisco Salinas (aprobado en 1686) y hermano de Salvador Salinas (aprobado en 1711), y ambos asimismo plateros, por lo que no hay que descartar la posibilidad de que fueran realizados por Salvador, pero en tanto no se identifiquen las marcas, nos inclinamos por Antonio, ya que es el que más se aproxima cronológicamente.

Reproducen un modelo típico de la platería rococó andaluza, consistente en su peculiar forma circular con asiento elevado y gallones helicoidales, como se puede apreciar en la anterior bandeja cordobesa de Fernando de la Vega y en las susodichas de la catedral de Sevilla de Damián de Castro (1777) y de Vicente Gargallo (h. 1790).

Luis de Guzmán hizo en Jaén, entre 1758 y 1772, una **mancerina** formada por platillo circular de contornos con cuatro segmentos conopiales que alternan con otros tantos semicirculares, y borde moldurado. Pocillo enroscado compuesto por dos arcos muy abiertos, unidos en la base por una pieza triangular moldurada y dentada.

Las marcas indican que fue realizada en Jaén entre 1758 y 1772 por Luis de Guzmán, siendo marcador Cristóbal Félix de León, quién actuó como tal entre dichos años. También muestra una pequeña marca con las iniciales MP que probablemente hace referencia a que esta obra estuvo en Francia en el siglo XIX, en donde debió de estamparse, como era lo propio para las piezas de plata labradas en el extranjero.



LÁMINA 2. *ANTONIO SALINAS. Dos platillos (Sevilla, 1756/1767). Foto © Francisco Javier Montalvo Martín.*

De Luis de Guzmán se conserva otra mancerina en el monasterio de Santa Clara de Tordesillas fechada entre 1754 y 1758, que resulta bastante diferente a esta, pues es ovalada, de borde gallonado, perfil ondeado y pocillo circular sostenido por tres sencillas patas esquemáticas[25].

Aunque repite un modelo típico de la platería rococó hispana, la alternancia de segmentos conopiales y semicirculares del platillo y la forma arqueada de los brazos del pocillo dotan de mayor originalidad a esta mancerina, a pesar de la pérdida de uno de los arcos y del hecho de que los dos conservados hayan sido forzados, encontrándose más abiertos de lo habitual.

La pareja de **bernegales** fueron realizados asimismo en Jaén, entre 1758 y 1772, por Antonio López Díaz, tal y como expresan su marcaje completo (lám. 3). Están formados por cuenco semiesférico; asas de ese con salientes; y pie circular con pestaña saliente, cuerpo de perfil convexo y cuello troncocónico.

Además de las marcas pertinentes a su autoría, también presenta una pequeña marca ovalada con la figura de un cisne en su interior que, como dijimos antes, fue usada en Francia a partir del 1 de julio de 1893 para marcar las piezas de plata importadas, y las que procedían de ventas públicas, cuyo origen no se podía determinar.

Estas piezas, que se usaban para beber, mantienen la estructura propia del siglo XVII, tanto en la forma del cuenco, como en el escalonamiento del pie, y en las asas

25 F.A. MARTIN, "Mancerina", en R. SÁNCHEZ-LAFUENTE (coord.), *El Fulgor de la Plata*. Córdoba, 2007, pp. 458-459.



LÁMINA 3. *ANTONIO LÓPEZ DÍAZ. Pareja de bernegales (Jaén, 1758/1772). Foto © Francisco Javier Montalvo Martín.*

de cartones en ese, dando a entender que este modelo perduró varias décadas en algunos centros plateros hispanos, sin cambios apreciables, aunque ya se habían ido introduciendo los vasos cilíndricos de origen francés.

Solamente hay una obra de plata hecha en Granada. Se trata de un pequeño **velón** anónimo realizado en el último tercio del siglo XVIII. Está compuesto por pie circular de superficie rehundida, elevación central y varias molduras; columna salomónica de tres vueltas; cuerpo central esférico del que salen cuatro mecheros cilíndricos de perfil ligeramente curvo y boca semiesférica; dos cuerpos periformes superpuestos separados por un platillo; estrecho vástago cilíndrico; y asidero de tipo periforme formado por dos cartones en ese unidos por anilla superior. La pantalla es acorazonada y está unida al vástago con un brazo en ese.

Las marcas que presenta corresponden a la ciudad de Granada y a una variante inédita del marcador Juan de Campos Ortega, quien actuó como tal desde 1786 hasta 1828, pero carece de la del artífice que lo realizó. La personal del marcador de este velón presenta en una sola línea, dentro de marco rectangular ochavado su primer apellido fundiendo algunas letras, por lo que se lee CMPS. Por razones estilísticas debemos de datar esta obra cerca de 1786.

Se trata de una pieza típica de la platería hispana del siglo XVII, pero que con la llegada de los Borbones se hicieron en otros metales menos nobles, resultando excepcionales los ejemplares labrados en plata.

Por último hay una pareja de **candeleros** de 1569 que debieron de hacerse en Baeza o Jaén. Están compuestos por un mechero cilíndrico moldurado. Un cuello troncocónico da paso al gollete cilíndrico con arandela saliente y superficie adornada con hojas de

acanto y roleos vegetales relevados. Pie circular formado por elemento rehundido para recibir el gollete; cuerpo de perfil convexo, recorrido por decoración de cintas y roleos vegetales; y pestaña saliente, adornada con hojas de acanto muy esquemáticas.

La fecha del interior del pie indica que fueron realizados en 1569, aunque ignoramos el lugar exacto, pues carecen de las marcas apropiadas. No obstante, es probable que se hicieran en alguna población jiennense, ya que las armas que ostentan pertenecen al linaje de los Quesadas de la Casa de Baeza, señores de Garcíez (Jaén), quienes debieron encargarlos a un taller cercano, como Baeza o Jaén. La primera por ser residencia de los donantes y un destacado centro cultural durante el siglo XVI, y Jaén por ser la población más importante de la zona.

Como en casos anteriores, la pequeña marca del cisne tan solo indica que estuvieron en Francia, pues en este país era obligatorio ponerla a partir del 1 de julio de 1893 para las piezas de plata extranjeras, así como para las que se desconocía su origen.

Por su pequeño tamaño y pie circular, se trata de una pareja de candeleros de uso doméstico, pues los de tipo religioso son más grandes. En cualquier caso, resultan excepcionales, pues se conservan muy pocos ejemplares del siglo XVI. Aumenta su valor la presencia del escudo heráldico, cuyas armas son las mismas que lucen en el municipio de Garcíez, incluido el texto de la orla y la corona ducal del timbre.

Destacan también por presentar algunos avances estéticos, pues en ellos se observa una clara evolución estructural, en fecha temprana. Las novedades se aprecian en la forma circular del pie, con un cuerpo convexo bastante desarrollado, y en la presencia del gollete cilíndrico, anunciando de este modo el modelo característico de finales del siglo XVI y de todo el XVII para las piezas de astil, como relicarios, copones, cálices y custodias portátiles.

Se trata de unos candeleros espléndidos, muy equilibrados en su composición y de extraordinario dibujo en la decoración, rica en el adorno repujado de motivos vegetales diversos.

En suma, el Instituto Valencia de don Juan de Madrid cuenta con una buena colección de platería doméstica andaluza, que abarca desde el último tercio del siglo XVI hasta finales del XVIII, con excepcionales piezas, como la pareja de candeleros jienenses de 1569 y otras de extraordinaria calidad como el jarro de pico cordobés de Alonso de Castro del último tercio del XVII y los dos jarros de pico sevillanos.

Fichas de catalogo

1.- JARRO. Córdoba. Último tercio del siglo XVII. Alonso de Castro.

Plata fundida, torneada, cincelada, grabada, y en parte dorada. 21.5 cm de altura, 22 cm de anchura, 8 cm de diámetro del pie y 11,8 cm de diámetro de la boca. Marcas algo frustras en la zona superior del cuerpo, junto a la boca: león pasante con la pata delantera derecha levantada y largo cuello dentro de círculo, SIMO/TAPI. (unidas T y A y P e I), y ../Dcas../o (E dentro de la D). Burilada mediana y estrecha en el interior del pie. Pesa 1.000 gramos. **Inventario nº 3304**.

Bibliografía: F.J. MONTALVO MARTIN, "Los jarros de pico del Instituto Valencia de Don Juan". *Goya* nº 276 (2000), pp. 167-175; fig. 3.

2.- BACÍA. Córdoba. 1753/1758. José de Góngora.

Plata moldeada, relevada y cincelada. 10 cm de altura, 38,7 cm de longitud y 33 cm de anchura. Marcas en una de las orejetas del anverso: león rampante en escudo, TAR./MAS y CONAº. Burilada mediana y regular en el reverso de la orejeta contraria a la de las marcas. Pesa 958 gramos. **Inventario nº 3430**.

3.- BANDEJA. Córdoba. 1750/1758. ¿Fernando de la Vega?

Plata moldeada, relevada y cincelada. 2,5 cm de altura y 28,5 cm de diámetro. Marcas en los lóbulos de la orilla: león rampante en escudo, TAR./MAS y …/VEGA. Leves deterioros en los gallones. Pesa 398 gramos. **Inventario nº 3273**.

4.- **SALERO. Córdoba. 1786. Antonio Ruiz Lara, el Viejo.**

Plata moldeada, torneada y relevada. 5 x 8,7 x 7,5 cm. Marcas en la parte inferior de la falda, junto a una pata: león rampante con cabeza vuelta, ..RTINEZ/86 y A/RUI., algo frustra; repetida la de localidad en el borde de la tapa. Burilada corta y ancha junto a las marcas. Lleva grabada una Z en el frente de la falda. Pesa 80 gramos. **Inventario nº. 3347**.

Bibliografía: F.J. MONTALVO MARTÍN, "Especieros de plata hispanos del Instituto Valencia de Don Juan". *Goya* nº 329 (2009), p. 359; fig. 13.

5.- CASCABELERO. Córdoba. 1786/1792. Francisco Luque.

Plata fundida, recortada y calada. 11 cm de longitud y 5 cm de anchura. Marcas en los algunos cartones de la cabeza: león rampante con cabeza vuelta, ../MARTINEZ y estrella/ LV9VE. Burilada corta y ancha en un cartón. Pesa 47 gramos. **Inventario nº. 3817**.

6.- ESPECIERO. Sevilla. Hacia 1575-1580. Andrés Maldonado.

Plata torneada, grabada y dorada. 4,6 cm de altura, 7,8 cm de diámetro de la base y 5,8 cm de diámetro de la boca. Marcas en el interior de la base: torre de tres cuerpos superpuestos, .IG. y MAL/DON. Burilada larga, y estrecha en el interior de la base. Pesa 184 gramos. **Inventario nº. 3313**.

Bibliografía: F.J. MONTALVO MARTÍN, "Especieros de plata hispanos del Instituto Valencia de Don Juan". *Goya* nº 329 (2009), pp. 354-355; fig. 6.

7.- JARRO DE PICO. Sevilla. 1587/1597. ¿Pedro de Zubieta?

Plata fundida, torneada, cincelada, grabada y en parte dorada. 21 cm de altura, 20,5 cm de anchura, 8,3 cm de diámetro de pie y 10,2 cm de diámetro de boca. Marcas algo frustras bajo el borde de la boca, cerca del asa: torre alargada de cuatro cuerpos con puerta y ventanas perforadas, y CVBIETE (fundidas las dos últimas letras); junto a éstas otra muy pequeña: cisne de perfil izquierdo, dentro de contorno ovalado. Burilada mediana y ancha en el interior del pie. En este mismo lugar lleva incisa la cifra 805. Pesa 830 gramos. **Inventario nº 3263**.

Bibliografía: F.J. MONTALVO MARTIN, "Los jarros de pico del Instituto Valencia de Don Juan". *Goya* nº 276 (2000), pp. 167-175; fig. 1. IDEM, "Jarro", en M. ALFONSO y C. MARTINEZ SHAW (coord.), *Esplendores de Espanha. De El Greco a Velázquez*. Río de Janeiro, 2000, p. 137. IDEM, "Jarro de pico", en C. IGLESIAS (coord.), *El mundo que vivió Cervantes*. Madrid 2005, pp. 290-291; cat. nº 40. C. ESTERAS, "Jarro", en R: SÁNCHEZ-LAFUENTE (coord.), *El Fulgor de la Plata*. Córdoba, 2007, pp. 210-211.

8.- JARRO. ¿Sevilla? Primer cuarto del siglo XVII.

Plata fundida, torneada, cincelada, grabada y en parte dorada. 18,8 cm de altura, 18,8 cm de anchura máxima, 7,8 cm de diámetro del pie y 9,5 cm de diámetro de la boca. Marca frustra en el interior del pie: P. Burilada corta y estrecha también en el interior del pie; y otra semejante en el arranque del asa, bajo el borde de la boca. Pesa 660 gramos. **Inventario nº 3264**.

Bibliografía: F.J. MONTALVO MARTIN, "Los jarros de pico del Instituto Valencia de Don Juan". *Goya* nº 276 (2000), pp. 167-175; fig. 2.

9.- PLATILLOS (2). Sevilla. 1756/1767. ¿Antonio Salinas?

Plata moldeada, relevada y cincelada. 1,4 cm de altura, 11,5 cm de diámetro, y 4 cm de diámetro del tetón central. Marcas gastadas y frustras entre los gallones por el anverso, junto al borde: torre alargada de tres pisos y cuerpo superior doble, DECARDEN (E dentro de las D), cerdito de perfil izquierdo y SALINA. (N y A soldadas). Leves deterioros en los gallones. Pesan 48 y 48 gramos, respectivamente. **Inventario nº 3520 y 3521**.

10.- MANCERINA. Jaén. 1758/1772. Luis de Guzmán.

Plata torneada, fundida y cincelada. 3 cm de altura y 17,8 cm de diámetro. Marcas en la base del pocillo: ../3 castillo 2/JN, LEON y LVIS/DGZ; repetidas en el borde de la orilla del plato; y en el asiento del plato: MP. Varias buriladas por toda la pieza.

El pocillo está muy abierto y carece de un elemento. Pesa 255 gramos. **Inventario nº 3327**.

11.- PAREJA DE BERNEGALES. Jaén. 1758/1772. Antonio López Díaz

Plata torneada y fundida. 3,7 cm de altura, 4,1 cm de diámetro de pie y 6,7 cm de diámetro de boca. Marcas en la zona superior del cuenco, junto a la boca: 17/..castillo 2/.., LEO. y .opez; y en el cuello troncocónico del pie otra muy pequeña: cisne de perfil izquierdo, dentro de contorno ovalado. Burilada mediana y ancha en el interior del pie. Pesan 51 y 53 gramos, respectivamente. **Inventario nº 3269 y 3270**.

12.- VELÓN. Granada. Antes de 1786.

Plata torneada, fundida y recortada. 19 cm de altura, 5,5 cm de diámetro del pie y 7,5 cm de anchura máxima. Marcas por toda la pieza: FY en marco de granada y .MPS dentro de rectángulo. Burilada mediana y estrecha en el interior del pie. Inscripción en el pie: S M B. Pesa 150 gramos. **Inventario nº 3510**.

13.- CANDELEROS (2). ¿Baeza ó Jaén? 1569.

Plata fundida, torneada, repujada, grabada y dorada. 8,3 y 8,6 cm de altura, respectivamente; 11,5 cm de diámetro del pie y 3 cm de diámetro del mechero, en ambos. En la pestaña saliente del pie lleva una pequeña marca que consiste en la figura de un cisne de perfil izquierdo dentro de contorno ovalado. Burilada larga y ancha en el interior del pie, entre el escudo y la fecha. También en el interior del pie lleva grabado un escudo, en campo de gules, cuatro palos de plata, cargado cada uno de seis armiños de sable, puestos dos, uno, dos y uno; timbrado con corona ducal; y en la orla: POTIVS MORI 9VAM FIDARI; y por debajo: 1569. Uno está algo deteriorado. Pesan 248 y 252 gramos, respectivamente. **Inventario nº 3274 y 3275**.

Bibliografía: F.J. MONTALVO MARTIN, "Dos candeleros", en C. IGLESIAS (coord.), *El mundo que vivió Cervantes*. Madrid, 2005, pp. 295-296; cat. nº 46-47.

El ajuar de platería de la parroquia de Nuestra Señora de la Victoria de Osuna

ANTONIO MORÓN CARMONA
Patronato de Arte de Osuna

El patrimonio artístico de la villa ducal de Osuna es reconocido principalmente por la arquitectura renacentista y barroca de sus edificios, por la escultura de las escuelas sevillana, granadina o malagueña, por la pintura de José de Ribera y, en menor medida, por algunas obras de orfebrería como la cruz procesional de Diego de Ribadeo. Este campo de las artes suntuarias, de nuevo, sigue pasando desapercibido y, también, como objeto de estudio de los historiadores del arte.

Las colecciones de platería en Osuna tienen, mayoritariamente, un cariz religioso. La permanencia del culto católico a lo largo de los siglos ha posibilitado que mantengan el uso para el que fueron creadas. Sin embargo, ese importante valor contrasta con la pérdida y dispersión de algunas motivadas por las exclaustraciones y desamortizaciones eclesiásticas, la invasión de los franceses, el hundimiento de iglesias y conventos o la venta ante la falta de liquidez económica. Aun así, cada templo conserva un heterogéneo conjunto de piezas necesarias de catalogar y analizar. En este sentido, se dirige la intención del presente trabajo al antiguo cenobio de los franciscanos mínimos de Osuna.

La presencia de la Orden de los Mínimos de San Francisco de Paula en los señoríos andaluces del Ducado de Osuna se inicia en 1546[1] y se efectuaron hasta seis fundaciones conventuales. De ellas, las de Arahal (1546), Osuna (1548-1549), La Puebla de Cazalla (1554-1555) y Archidona (1554) fueron patrocinadas por el IV Conde de Ureña Don Juan Téllez-Girón. Las de Olvera (1582) y Morón de la Frontera

1 J.J. GUTIÉRREZ NÚÑEZ y S. HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, "Las órdenes religiosas masculinas en los señoríos andaluces del Ducado de Osuna (siglos XVI-XVIII). Relaciones de poder y predicamento social". *Ariadna. Revista de Investigación* nº 21 (marzo 2010), pp. 107-157.

(1584) le corresponderían a su hijo Don Pedro Girón, I Duque de Osuna. Para la de Osuna, los mínimos se asentaron en la ermita de San Cristóbal, en el lugar conocido como El Castillo, que seis años antes el IV Conde había comprado a Cristóbal de Barrionuevo, obispo que fue de Trascala y chantre de la Colegial ursaonense. La fundación se realizó durante el provincialato del Padre Diego de Alburquerque, confesor de los condes[2]. La distancia del centro urbano y las incomodidades que conllevaban, a la vez de las recomendaciones que el Concilio de Trento dio sobre la ubicación de los conventos, propiciaron su traslado a la calle Carrera en 1607. Allí se mantiene activo su templo como Parroquia de la Nuestra Señora de la Victoria, rango que obtuvo en 1911.

El ajuar que ha llegado a la actualidad lo componen unas piezas de desigual calidad e interés artístico, cuya conformación resulta difícil de esclarecer. Grosso modo, de unas sí queda patente su relación con los frailes mínimos, como el relicario de San Francisco de Paula o las aureolas con los escudos de la orden; de otras, su procedencia del convento del Espíritu Santo. En este sentido, la creación de la parroquia en 1911 estuvo aparejada, posiblemente, de la dotación de un mínimo ajuar que supliese el perdido tras la marcha de los frailes en el siglo XIX. En el referido año de 1911, también se nombraron parroquias los antiguos cenobios dominicos y terciarios de Santo Domingo y Nuestra Señora de Consolación respectivamente, donde sí se conoce que llegaron piezas provenientes de la Iglesia Colegial de la Asunción. Por tanto, no es fácil vincular algunos enseres como cálices, ostensorio o portapaces a la pervivencia del legado de los mínimos o a una dotación desde la Colegial. Al hilo, habría que sumar las piezas de Meneses compradas en el siglo XX para la administración de los sacramentos, como crismeras, venera de cristianar y vinajeras.

Una de las piezas de mayor antigüedad es un portapaz de bronce dorado. Se concibe con una estructura arquitectónica, de portadilla o como un pequeño retablo, con una gran hornacina de medio punto y venera en su tercio superior enmarcado por dos balaustres. En las enjutas del medio punto se sitúan unas cabezas aladas de ángeles niños y otras dos en la parte superior en eje con los balaustres. Se remata por un tímpano semicircular con el busto de Dios Padre sosteniendo el mundo y en actitud de bendecir, con otra cabeza de angelote y cruz en la parte superior. La iconografía central la ocupa la Virgen sentada con el Niño Jesús en brazos, como una gran matrona inspirada en un grabado de Marcoantonio Raimondi que reproduce una Madonna de Rafael. Si el portapaz hubiera sido ejecutado por un platero que conoció la capilla del Santo Sepulcro de la iglesia Colegial de Osuna, sería una copia de las pequeñas hornacinas que cobijaban las pilas de agua. Sin embargo, su estética manierista nos lleva a incardinarlo con la familia de los Ballesteros, los mejores representantes del estilo renacentista sevillano, hacia el último tercio del siglo XVI. En concreto, se conoce que Hernando Ballesteros el Mozo, el 30 de julio de 1575, dio un poder a Alonso García el Mozo para que se le cobrasen las deudas que

2 J.A. JORDÁN FERNÁNDEZ, *Los conventos de la Orden de los Mínimos en la provincia de Sevilla. Historia, economía y arte (siglos XVI-XIX)*. Sevilla, 2013, pp. 111-122.

se le debían en diversos pueblos de la provincia de Huelva sin especificar la naturaleza de estas peticiones. Este encargo se completa con otro poder fechado el 17 de enero del siguiente año con el mismo objetivo, pero ahora se concreta en unos portapaces dorados y plateados en varias poblaciones del antiguo arzobispado hispalense[3], que bien podría tratarse de los referidos onubenses y llegar hasta Osuna. Su esquema estructural y el planteamiento decorativo responden a un modelo que se pueden encontrar casi idénticos o similares en la parroquia de San Nicolás de Sevilla, en las localidades onubenses de Manzanilla, La Palma del Condado o Zufre[4] y en las pacenses de Burguillos del Cerro, Cabeza La Vaca, Jerez de los Caballeros o Montemolín[5]. La placa podría variar según la advocación del templo al que fuese destinado, por lo que la Virgen con el Niño concordaría muy bien para el convento de los mínimos de Osuna, consagrado a Nuestra Señora de la Victoria, iconografía sedente como la del portapaz. No obstante, resulta complicado asegurar que este portapaz relacionado con la producción de Hernando Ballesteros el Mozo fuera encargado para los mínimos pues, como se ha referido más arriba, podría provenir de la Colegiata de la Asunción a partir de 1911, donde existen más piezas de platería del siglo XVI[6].

De gran interés es un cáliz de la primera mitad del siglo XVII (lám. 1)[7], cuyo análisis pormenorizado desvela una interesante información. En primer lugar su material, bronce dorado, cuyo uso remite a las crisis financieras del reinado de los Austrias. El empleo de este material, en vez de la plata, evitaba el paso de la obra por la oficina del marcador y el pago del marcaje, lo que provoca la ausencia de marcas tal y como se corrobora en este caso. En segundo lugar, su morfología muy austera está influenciada por el estilo creado en la Corte de Felipe III y que desde Madrid se difundió por los territorios de la Corona. A ello se une la decoración con esmaltes[8]. Su base es redonda con perfil convexo y escalonado, astil codificado con nudo en forma de jarrón con costillas, gallones y moldura superior, apareciendo también costillas en la subcopa. La ornamentación se realiza a base de finas labores incisas y con cabujones esmaltados ovales, rectangulares y en puntas de diamante azules y blancos. Los citados rasgos hacen que se pueda poner en relación con tres cálices existentes en las parroquias de Nuestra Señora de la Asunción de Bujalance, de la Transfiguración del Salvador en Pedroche y en la de Nuestra Señora de la Asunción de Montemayor, contando este último con el punzón del platero Pedro Sánchez

3 A.J. SANTOS MÁRQUEZ, *Los Ballesteros. Una familia de plateros en la Sevilla del Quinientos*. Sevilla, 2007, p. 150.

4 Ibídem, p. 151.

5 A.J. SANTOS MÁRQUEZ, *La platería religiosa en el Sur de la provincia de Badajoz*. T. II. Badajoz, 2008, pp. 454, 462, 616 y 682.

6 M.J. SANZ SERRANO, *Catálogo de orfebrería de la Colegiata de Osuna*. Sevilla, 1979.

7 A.J. MORALES MARTÍNEZ et alii., *Guía artística de Sevilla y su provincia*. T. II. Sevilla, 2004, p. 283.

8 J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Platería", en A. BARTOLOMÉ, *Artes Decorativas en España II*. Summa Artis, t. XLV. Madrid, 1999, p. 584.



LÁMINA 1. *Atribuido a PEDRO SÁNCHEZ DE LUQUE. Cáliz (primera mitad del siglo XVII) (Foto Álvaro Reina García).*

de Luque (1567-1640), uno de los más sobresalientes del Protobarroco cordobés[9] mientras que los otros les están atribuidos. Los tres cordobeses comparten varias características que se pueden poner en relación con el de la parroquia de la Victoria de Osuna. En concreto, los cuatros coinciden en su apariencia sobria, partiendo de un pie circular de superficie convexa decorado con espejos y resalte de esmaltes,

9 R. AGUILAR PRIEGO y J. VALVERDE MADRID, “El platero cordobés Pedro Sánchez de Luque”. *Boletín de la Real Academia de Córdoba* nº 85 (1963), pp. 15-73.

aunque el que aportamos ahora no tiene la zona central rehundida. El astil está codificado en varias piezas, siendo la que arranca en el ejemplar ursaonés igual al que se encuentra debajo de la copa del de Montemayor, quizá porque el de Osuna haya sido desmontado en alguna ocasión y cambiado de posición. Siguiendo la comparativa con el citado de Montemayor, el nudo presenta el clásico jarrón con costillas y esmaltes sobre éstos y en espejos entre ellas. Por otra parte, los cálices de Pedroche, Bujalance y Osuna coinciden en la rosa separada por moldura y costillas, algunas esmaltadas alternas con espejos igualmente de esmaltes. Esta solución es frecuente en los vasos de la Corona de Castilla y en las crismeras sevillanas de finales del siglo XVI y comienzos del XVII[10]. El cáliz de Osuna no está marcado y el de Bujalance no aparece recogido como obra de Pedro Sánchez de Luque[11]; no obstante, no se puede negar su excelente calidad y finura, como la de los tres citados, aunque se mantenga cierta reserva respecto a su atribución al nombrado platero.

En el mismo contexto histórico y artístico, por su estética manierista y estar realizado en bronce con esmaltes, se sitúa un ostensorio de 68,5 centímetros, de estructura arquitectónica y sin representación figurada (lám. 2). Llamativa es su base romboidal escalonada sobre cuatro patas en forma de venera. De ahí arranca el vástago cilíndrico con nudo en forma de templete prismático con cuatro frentes. En sus esquinas se encastran columnillas de orden toscano, cada frente se remata por frontones curvos partidos y una cúpula central. El nudo y la base son bastante potentes, lo que le proporciona a la pieza un aspecto achatado. Otra pieza troncocónica sostiene el viril rodeado de rayos rectos y flameados en cuyo centro aparece una cruz. Los esmaltes azules y blancos están colocados en espejos elípticos sobrepuestos y a esa decoración se suma otra punteada con diversas formas. Las similitudes con el cáliz anterior, pero con la misma cautela, permite considerar el nombre de Pedro Sánchez de Luque como su posible artífice.

De manera indirecta, se tiene noticia de la existencia de un ostensorio a través de un documento conservado en el archivo del monasterio de las carmelitas de San Pedro. Don Francisco Amador, natural de Osuna y presbítero secularizado del Orden de Santo Domingo, en su donación testamentaria mandó la construcción de una custodia que imitase a la que había *en la Victoria* para Sor Ana Lavado, religiosa de velo blanco. La obra se la encargó al maestro platero, residente en Osuna, Mariano Rubio en 1848[12]. Es de estilo neobarroco con predominio de superficies lisas cuyo viril se rodea de haces de rayos plisados y ondulantes[13]. Éste de los rayos es el único rasgo que pueden compartir ambos ostensorios, pero resulta muy aventurado atribuir la referencia que hace el citado don Francisco Amador al de bronce dorado que nos ha llegado hasta nuestros días.

10 F. MORENO CUADRO, *Platería cordobesa*. Córdoba, 2006, pp. 96-98.

11 M.T. DABRIO GONZÁLEZ, “Cáliz”. *El fulgor de la plata*. Córdoba, 2007, p. 298.

12 Archivo Monjas Carmelitas de Osuna. Archivador 17, carpeta G, s/f.

13 A. MORÓN CARMONA, “La orfebrería en el Monasterio de San Pedro de Osuna”, en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2014*. Murcia, 2014, pp. 351-352.



LÁMINA 2. *Atribuido a PEDRO SÁNCHEZ DE LUQUE. Ostensorio (primera mitad del siglo XVII) (Foto Álvaro Reina García).*

A colación de la estética de la Corte, la relacionamos con un portaviático (lám. 3), de 28 centímetros de altura, con cadenas para colgar del cuello. En concreto, a ella se remite un modelo iconográfico que se convierte en el asunto principal de esta pieza: un águila bicéfala con una corona imperial y un sol con rasgos faciales en su pecho. Este símbolo imperial de los Austrias se introdujo en la platería religiosa a partir de la segunda mitad del siglo XVII con una estrecha relación al culto de la Eucaristía; su éxito propició su difusión dentro y fuera de la Península y a otro tipo

de enseres religiosos[14]. El conservado en Osuna es anónimo y combina la plata en su color con el dorado del sol. La parte trasera tiene forma circular para albergar la Hostia, modificada para llevar un pequeño botecito con el óleo para impartir la extremaunción, trasformación realizada seguramente ante las nuevas obligaciones sacramentales del templo tras conseguir el rango de parroquia.



LÁMINA 3. *ANÓNIMO. Portaviático (Foto Francisco Pérez Vargas).*

14 M.C. HEREDIA MORENO, "Origen y difusión de la iconografía del águila bicéfala en la platería religiosa española e hispanoamericana". *Archivo Español de Arte* LXIX, nº 274 (1996), pp. 189-194.

Las piezas que han permanecido con clara vinculación a la etapa conventual de los frailes mínimos son las relacionadas con el culto a sus santos. Primero, el relicario de San Francisco de Paula, realizado en plata en la segunda mitad del siglo XVII[15]. Es muy sencillo, sin marcas, con base redonda con perfil convexo y gollete desde donde arranca al astil con nudo en forma de jarrón con toro muy pronunciado. El estuche que contiene la reliquia es rectangular con las esquinas achaflanadas y rematado por una sencilla cruz; dentro aparece en una cara una pintura en tres cuartos de San Francisco de Paula y, en la otra, una corona seráfica. El contraste entre el estuche, extremadamente simple, la decoración vegetal barroca incisa del nudo y el repujado de guirnaldas de hojas de laurel de la base, hace pensar que se trate de una obra recompuesta por piezas de diversa procedencia. Puede ser fruto de los años convulsos del siglo XIX, por la dispersión patrimonial de los frailes y la necesidad de reponer los objetos perdidos.

En segundo lugar, los atributos en plata de San Francisco de Paula, una interesante escultura de talla completa, quizá correspondiente a Andrés de Ocampo[16], y posteriormente modificada para ser vestida. De nuevo, vuelven a tratarse de piezas anónimas: el báculo cilíndrico dividido por nudetes en seis tramos con ornamentación romboidal y de motivos vegetales, rematada en una amplia tornapunta, también vegetal muy estilizada; y una pequeña maqueta de una iglesia en alusión a su carácter de fundador de la orden. El trabajo de ésta es minucioso en cuanto al detalle: en su tejado a dos aguas y muros se reproducen sus tejas y ladrillos almohadillados, la fachada cuenta con una puerta de medio punto con sendas columnas salomónicas a cada lado y frontón curvo partido con venera al centro, rematándose por una airosa espadaña de dos cuerpos con su campanita. Por último, se conservan sendas aureolas iguales de plata en forma de placa, con rocallas muy esquematizadas, haces de rayos plisados y la leyenda CHARITAS en su centro. Se datan en el último cuarto del siglo XVIII y pudieron pertenecer a las esculturas desaparecidas del Beato Gaspar y del Beato Nicolás, que contaban con altares propios en la capilla mayor[17].

Los objetos para el culto religioso lo forman unos cálices, copones y patenas de carácter utilitario y sin concesión alguna para la decoración. En dichas piezas aparecen un variado plantel de marcas de distintas procedencias geográficas. Un copón presenta las marcas del Colegio de Valencia, una L coronada, la del autor CARO correspondiente a Gaspar Caro, documentado entre 1714 y 1737[18], y el contraste MRTNEZ de Estanislao Martínez. Destaca su forma ovalada tanto en la peana como en la copa, con bisagra en la tapa, liso y dorado. La presencia de una pieza de origen levantino puede justificarse gracias a la vinculación existente entre los frailes

15 A.J. MORALES MARTÍNEZ et alii., ob. cit.

16 A.J. SANTOS MÁRQUEZ, “El escultor Andrés de Ocampo y su trabajo para el convento de la Victoria”. *Apuntes 2* nº 5 (Osuna 2008), pp. 126-138.

17 Archivo General del Arzobispado de Sevilla (AGAS). Sección Administración General. Serie inventario, legajo 14569. *Convto S Franco de Paula minimos de la Villa de Osuna. 1835*, s/f.

18 F.P. COTS MORATO, *Los plateros valencianos en la Edad Moderna (siglos XVI-XIX)*. Valencia, 2005, p. 211.

mínimos y el Reino de Valencia a partir de que surja el culto en el templo, por parte de varios devotos, a la imagen de Nuestra Madre y Señora de los Dolores "efigie de tan maravillosa hermosura, que se duda si la ay igual en estos Reynos"[19]. En consecuencia, el Prior Provincial de la Orden de los Siervos de María en la Provincia de España expidió, el 21 de septiembre de 1719, desde el convento valenciano del Santo Sepulcro de Quart, la patente de erección de la Venerable Orden Tercera de los Siervos de María de Osuna en el convento de los mínimos del que nos ocupamos. El proceso fundacional se dilató mucho en el tiempo y no fue hasta el 8 de mayo de 1780 cuando quedó corroborada por el Prior General con la licencia definitiva[20]. Esta amplia trayectoria temporal y las comunicaciones administrativas que se cruzarían entre los mínimos y vecinos ursaonenses y los servitas valencianos podrían establecer el contexto en el que se encuadraría el copón de Gaspar Caro.

Otro copón, igualmente liso pero en plata, es cordobés por la marca de la localidad con el león rampante. La del autor, MAR, está parcialmente borrada, por lo que se puede atribuir a Francisco de Paula Martos o a Manuel Martínez Moreno, siendo claro el contraste BEGA13 correspondiente a Diego de Vega y Torres en 1813.

La platería local de Osuna se hace presente con un cáliz de plata lisa, con perfil ondulado, astil reducido a un nudo en forma de jarrón abierto y cuello bulboso y copa semiesférica cuyo labio se abre hacia el exterior. Su única marca DIAZ corresponde a Pablo Díaz, platero ursaonés activo hacia 1750[21]. Entre finales del siglo XVIII y el primer cuarto del XIX se sitúa una patena dorada lisa con la marca MZ, de la Real Fábrica de Plateros de Antonio Martínez de Madrid[22].

Junto a estas piezas, cabe citar una naveta lisa en forma de nao sobre peana circular y un incensario, con cuerpo de humo en forma acampanada y una sencilla decoración vegetal, ambas de plata de ejecución discreta, sin marcar de los siglos XVIII y XIX. Una marca foránea vuelve a aparecer en una pareja de candeleros neoclásicos quizá de procedencia civil, en cuyos astiles están grabadas las iniciales C L entrelazadas bajo una corona ducal; tienen marca con el apellido DIAZ y la de la ciudad de Cádiz de Hércules con los leones y la cifra 13, perteneciendo al platero Agustín Díaz, en 1813. Por último, se conserva en la Capilla del Sagrario una lámpara aceitera anónima, de plata, decorada con guirnaldas, también neoclásica, de comienzos del siglo XIX.

---

19 A. GARCÍA DE CÓRDOBA, *Historia, antigüedades y excelencias de la villa de Osuna por D. Antonio García de Córdoba siendo Corregidor de dicha Villa*. Manuscrito Año 1746. Copia realizada por D. Patricio Gutiérrez Bravo, Presbítero de El Arahal, 30.1.1766. Biblioteca Capitular Colombina, Sevilla, Manuscrito, Signatura 58-3-21, ff. 154v-155r.

20 J.C. MARTÍNEZ AMORES, "La Esclavitud Servita de Osuna: Hipótesis sobre su nacimiento y erección canónica". *Boletín de las Cofradías de Sevilla* (Consejo General de Hermandades y Cofradías) nº 421 (1994), pp. 37-38.

21 A.J. SANTOS MÁRQUEZ, "Una aproximación al arte de la platería en Osuna". *Estudios de Platería. San Eloy 2003*. Murcia, 2003, pp. 565-567.

22 F.J. GARCÍA MOGOLLÓN, *La orfebrería religiosa en la Diócesis de Coria (siglos XIII-XIX)*. T. I. Cáceres, 1987, p. 745.

Como se indicó al principio, permanecen en la parroquia de Nuestra Señora de la Victoria unas piezas provenientes del convento del Espíritu Santo de Osuna. Los orígenes de esta comunidad son inciertos. Se sabe que los canónigos regulares se trasladaron en 1595[23], a la calle Sevilla, cuyo templo es de lo poco del antiguo cenobio que se conserva. En 1838 los canónigos fueron sustituidos por la Sociedad de Señoras para la protección de niños expósitos y, en 1939, ocuparon el convento las Hermanas de la Cruz hasta la actualidad. El cambio de moradores provocó la transformación del edificio y la pérdida, en parte, de su patrimonio artístico. Por ello se puede entender que, en fecha incierta, llegara a la Parroquia de la Victoria un ostensorio, un incensario y una pequeña escultura de la Virgen tallada en mármol que tiene escrita su advocación en la peana: N. S. D. / LA PAZ[24].

El 15 de febrero de 1750 se produjo un incendio en la iglesia del Espíritu Santo afectando las llamas a la escultura de Nuestra Señora de Guía, titular de la Archicofradía del Espíritu Santo, no así al Crucificado de la Paz y al Niño Jesús. Fray Matías del Pozo, al día siguiente, proclamaba el hecho milagroso de que no hubieran ardido las otras dos imágenes, interpretándose que la Virgen asumía el castigo del fuego para expiar las culpas de los hombres. La curiosidad produjo el aumento del fervor de todo el pueblo, lo que se tradujo en una serie de obras de enriquecimiento del templo entre 1769 y 1777: entre otras, en 1771 se aprobó la construcción de un nuevo camarín, cuya financiación corrió en parte a cargo del prior Fray Nicolás Heredero a título personal; y se instaló el retablo mayor por el escultor antequerano Antonio Palomo en 1772[25]. Sin embargo, la nueva dotación artística del convento ya se iniciaría a comienzos del siglo XVIII de manos de otro prior que donaría un ostensorio de plata de 75 centímetros sobre el que dirigimos nuestra atención: ESTA CUSTOA LA HIZO D JVAN DIO LINERO SIENDO POR DEL CONVTO DE STI SPVS AÑO DE 1713. Resulta llamativo que, en la fecha de su realización, artísticamente responda a un esquema manierista. Su peana es cuadrada con perfil convexo y resaltes horadados, donde aparece la citada inscripción, el nudo tiene forma de templete con costillas de donde penden cuatro campanitas y el sol es circular rodeado por rayos lisos y ondulados con una cruz en el centro. Se cubre por una decoración barroca y de tipo vegetal, repitiéndose varias veces la cruz de la Orden del Espíritu Santo. Dicha cruz se reproduce en el cancel del templo y en el ático del retablo mayor también. Su diseño retardatario hace pensar en un platero anónimo local como su posible autor, alejado de las vanguardias estilísticas de esos años de ciudades como Córdoba o Sevilla. En este sentido, se observa una doble tendencia a la hora de encargar el ajuar del templo: a comienzos de la centuria dieciochesca a artistas locales para piezas de uso más o menos cotidiano como el presente ostensorio,

23 F. LEDESMA GÁMEZ, "La vida en la calle: notas sobre religiosidad, fiestas y teatro en Osuna (siglos XVI-XVIII) III. Un caso impensado. El milagro de la Virgen de Guía". *Apuntes 2* nº 4 (Osuna 2004), pp. 227-250.

24 AGAS. Sección Administración General. Serie inventario, legajo 14569. *Ynventario de la Casa de Ex Positos. 1835*, s/f.

25 F. LEDESMA GÁMEZ, ob. cit.

y a finales de siglo a artistas florecientes, el citado antequerano Antonio Palomo, para la ornamentación permanente del templo.

La otra pieza proveniente del convento del Espíritu Santo es un incensario que repite el estilo anacrónico del anterior ostensorio: el cuerpo de humos con forma cilíndrica terminado en cupulilla semiesférica, propio de centurias anteriores, y dividido en tramos verticales por las mismas costillas que aparecen en el nudo del ostensorio. De igual manera, se repiten las cruces en la tapa superior donde se recogen las cadenas.

El último grupo de piezas que queda por citar en el antiguo convento de mínimos de Nuestra Señora de la Victoria son las adquiridas a partir de 1911, coincidiendo con la elevación de rango a parroquia. Responden a un tipo de producción industrial sin ornamentación, mayoritariamente de Meneses: juego de salvilla y vinajeras, servicio de lavabo, juego de crismeras, caja de hostiero, venera, candeleros y cruz de altar; siendo la más llamativa la cruz parroquial, de estética neogótica, en cuyos brazos se encuentran cartelas con diversas escenas y en la base hexagonal capillas con gabletes que acogen al apostolado. Hay un portapaz de metal plateado, también neogótico, dividido en tres calles con la efigie de Jesús Buen Pastor entre San Miguel Arcángel y el Ángel de la Guarda, sin marca, igual a otros dos que se conservan en la Colegiata de la Asunción, por lo que provendría de allí. Por último, existe un juego de sacras neobarrocas adquiridas en 1949 por suscripción popular para el altar de San Nicolás de Bari[26], unas potencias en forma de diademas, del mismo estilo, donadas por la Marquesa de Campo Verde para el Crucificado de la Buena Muerte y una cajita para la llave del sagrario decorada con roleos vegetales y angelotes, con el número de serie L3.

La actual parroquia de Nuestra Señora de la Victoria cuenta con una colección de platería modesta y desigual, tanto en estilo como en calidad artística y procedencia. Sin embargo, su importancia radica en esos mismos rasgos pues con las piezas analizadas se puede reconstruir la historia de la platería, desde el siglo XVI al XX, de una institución religiosa, primero convento y luego parroquia, con las diferentes fases y moradores que ha tenido y también sus distintos avatares.

26 Archivo Parroquia de la Victoria de Osuna. Inventarios 1922-1956, s.f.

Un ejemplo de la platería industrial española a principios del siglo XX: la *Fábrica de Platería y Joyería L. Anduiza* (Bilbao)

JAVIER NADAL INIESTA
Universidad de Murcia

Introducción

La revolución industrial, que comenzó en la segunda mitad del siglo XVIII en Inglaterra y que se extendió rápidamente por los países de la Europa continental en las primeras décadas de la siguiente centuria, no encontró en España el territorio abonado para que germinara con la misma celeridad que en sus naciones vecinas por una serie de condicionamientos. En primer lugar, el gran crecimiento demográfico vivido en los países europeos no afectó de igual manera a la nación española y su incremento no supuso un movimiento tan representativo. Por otro lado, la nobleza y la burguesía, las clases adineradas del país, no se inclinaron por invertir en la incipiente industria sino que recurrieron a los bienes raíces, una vez más, como depósitos seguros donde preservar sus caudales. Por último, la estructura política y social imperante en la España del momento no propiciaba el impulso de la propiedad privada ni estimulaba las inversiones en actividades no tradicionales.

Debido a estos condicionantes, la industrialización se hizo esperar en nuestro país hasta bien entrada la segunda mitad de la centuria decimonónica, si bien es cierto que su implantación se irá realizando en zonas muy concretas donde se cumplían una serie de requisitos. Estos podían ser la existencia de grandes reservas de la principal fuente de energía de ese momento, el carbón, como fue el caso de León, Palencia y, sobre todo, Asturias. Por el contrario, otras zonas contaban con abundante hierro, la materia prima necesaria para la principal actividad de la Segunda Revolu-

ción Industrial, la siderurgia. Éste es el caso del País Vasco, concretamente la zona de Vizcaya. Por último, el desarrollo de otras zonas industriales podía deberse también a motivaciones históricas al contar con una importante industria textil anterior como fue Cataluña y, concretamente, Barcelona o, como en el caso de Madrid, por tener un gran peso político y económico en el país debido a su condición de capital y sede de la Corona. Hubo otros intentos industrializadores en otras regiones durante esta centuria pero con escaso éxito al carecer de materias primas y fuentes de energía para establecer la industria siderúrgica, como sucedió en Andalucía.

Pero el desarrollo industrial en el norte peninsular no se debió exclusivamente a contar con las materias primas y las fuentes de energía para desarrollar la siderurgia, pues también resultó determinante la aportación de capital extranjero, principalmente inglés, para la llegada de la maquinaria y las técnicas necesarias para la extracción del mineral y, sobre todo, para el desarrollo de la industria del metal. Además, el aporte extranjero no se limitó a inversión de capital sino que también suministró carbón a la industria del País Vasco, hasta el punto que en la última década del Ochocientos, ante la carencia de medidas proteccionistas por parte del Gobierno español para proteger el comercio interior de carbón, el producto inglés a un precio más competitivo desplaza al extraído en Asturias como suministrador de la industria pesada vizcaína. Este hecho provocó a principios del siglo XX un declive de la industria del hierro en Asturias y un relanzamiento de la siderurgia en Vizcaya.

Este desarrollo de la industria vasca en la segunda mitad del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX no sólo obedeció a la tenencia del material de hierro en minas cercanas y al aporte extranjero de fuentes de energía y capital, también desempeñó un papel fundamental el incremento demográfico, principalmente de la capital, Bilbao, debido al éxodo rural de poblaciones tanto del País Vasco como de provincias limítrofes. Esta afluencia de potenciales trabajadores para las fábricas de la ciudad supuso una bonanza económica que fue aprovechada por burguesía vasca, que ahora sí, se inclinó por la inversión industrial siguiendo el modelo de la burguesía catalana[1].

La pujanza económica bilbaína trajo consigo el desarrollo de industrias dedicadas a bienes de consumo de lujo, para dar respuesta a las necesidades de la aristocracia y, sobre todo, a la cada vez más abundante burguesía con altos ingresos que habitaba la capital vizcaína. No es un fenómeno nuevo, ya que en el siglo XVIII las necesidades de la Corte provocaron que en Madrid se crearan las *Reales Fábricas*[2]

1 Barcelona se convirtió durante el siglo XIX en una de las ciudades europeas más importantes debido a su localización y, sobre todo, por su desarrollo industrial propiciado por una burguesía muy activa que se benefició del comercio y la industria, gracias a ser un grupo cohesionado y con conciencia de su influencia económica, política y social que les permitía competir con las grandes ciudades de Europa (C. DE LA CUESTA MARINA, “Arte e Industria en la Barcelona de fin de siglo”. *Revista de Filología Románica* anejo III (2002), p. 221).

2 Sobre las Reales Fábricas de Madrid ver J. HELGUERA QUIJADA, “Las Reales Fábricas”, en P. MARTÍN ACEÑA (coord.), *Historia de la Empresa Pública en España*. Madrid, 1991, pp. 51-88 o S. TORREGUITART PÚA (coord.), *Jornadas sobre las Reales Fábricas (2002, La Granja de San Ildefonso)*. Cuenca, 2004.

para abastecer de tapices, mobiliario, cerámica, porcelana, relojes, carruajes, papeles pintados o piezas de plata, así como talleres de menor envergadura que daban servicio a la burguesía que no podía permitirse los productos salidos de las *Reales Fábricas*[3].

En lo que a la platería respecta, a partir del siglo XVIII la fábrica de referencia en la capital es la *Real Escuela de Platería* de Antonio Martínez fundada por Real Cédula de 29 de abril de 1778, que va abastecer de piezas de plata y oro de carácter religioso y civil no sólo a la capital y la Corte sino a todo el territorio español[4]. Esta difusión se dejó sentir de forma muy especial en el País Vasco, donde el obrador de Antonio Martínez tuvo una intensa actividad de colaboración con la *Escuela de Dibujo de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País* durante más de un siglo, hasta el punto de que artífices vascos fueron pensionados en la *Real Escuela de Platería* de Antonio Martínez e incluso llegaron algunos de ellos a ser profesores antes de regresar a su tierra natal. Por tanto, los modelos de Martínez fueron difundidos por el País Vasco durante siglo XIX por plateros como Inocencio Elorza, alumno de la *Escuela de Dibujo de Vitoria*, Domingo Conde, de la *Escuela de Dibujo de Bilbao*, y José Ignacio Macazaga, alumno de la *Escuela de Dibujo de Vergara*[5]. Del mismo modo que en Bilbao, en la ciudad de Vitoria también se fueron desarrollando significativos obradores de plata desde la segunda mitad de la centuria en cuestión y que suministrarían sus productos a ciudades limítrofes como Bilbao, San Sebastián o Pamplona y a otras más alejadas como Madrid o Barcelona[6].

Fábrica de Platería y Joyería L. Anduiza

En este ambiente de pujanza industrial de finales del siglo XIX, el platero y relojero Luis Anduiza va a fundar en Bilbao la *Fábrica de Platería y Joyería L. Anduiza*,

---

3 Sobre la proliferación de la industria artística en Madrid durante el siglo XVIII ver A. LÓPEZ CASTÁN, "Arte e Industria en Madrid del siglo XVIII". *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* vol. IV (1992), pp. 255-260.

4 Sobre la Real Escuela de Platería de Antonio Martínez ver F.A. MARTIN, "La platería de Martínez al servicio de la Real Casa I". *Reales Sitios* nº 66 (1980), pp. 11-16, F.A. MARTIN, "La platería de Martínez al servicio de la Real Casa II". *Reales Sitios* nº 67 (1981), pp. 11-16, F.A. MARTIN, "La platería de Martínez al servicio de la Real Casa III". *Reales Sitios* nº 68 (1981), pp. 11-16 o J.M. CRUZ VALDOVINOS, *La Real Escuela de Platería de don Antonio Martínez*. Madrid, 1988. También F.A. MARTÍN (com.), *El aragonés Antonio Martínez y su Fábrica de Platería en Madrid*. Catálogo de la exposición. Madrid, 2011.

5 La estrecha relación entre la Real Escuela de Platería de Antonio Martínez y las distintas Escuelas de Dibujo vascas quedan documentadas por R. MARTÍN VAQUERO, "La Real Escuela de Platería Martínez de Madrid y su relación con la Escuela de Dibujo en Álava". *Ondate* nº 21 (2002), pp. 275-291. De esta misma autora, "Influencia y desarrollo de la platería Martínez en Álava y su entorno", en F.A. MARTÍN (com.), *El aragonés Antonio Martínez y su Fábrica de Platería en Madrid* ob. cit., pp. 197-231.

6 R. MARTÍN VAQUERO, "El Arte en los documentos: actividad de los talleres vitorianos a través de las "guías de plata" y otros instrumentos del Tesoro Público (SS. XIX–XXI)", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2013*. Murcia, 2013, pp. 303-324. También de la misma autora, *Platería vitoriana del siglo XIX: el taller de los Ullivarri*. Vitoria, 1992.

sita en la calle del Correo, 17 (lám. 1). Don Luis Anduiza Goicoechea forma parte de la adinerada y emprendedora burguesía industrial bilbaína y, a través de su hermana, emparenta con la familia Chávarri, cuyos miembros figuran entre los grandes industriales de Portugalete[7]. Dicha unión se produce con el matrimonio de doña Soledad Anduiza Goicoechea y don Víctor Chávarri Salazar, importante industrial que formó parte del consejo de dirección de diferentes empresas vizcaínas hasta su muerte en 1900[8]. Empero, la viudedad de doña Soledad no cesó la relación entre las familias Anduiza y Chávarri, de hecho dichos lazos familiares traspasaron hacia lazos empresariales con la entrada en el Consejo de Dirección de la *Fábrica de platería y joyería L. Anduiza* tanto de la citada doña Soledad como de sus antiguos cuñados don Benigno y don Félix Chávarri. Este hecho se produjo con la ampliación de capital y el cambio de nomenclatura y condición, pasando a llamarse en 1904 *Sociedad Anónima Anduiza*[9].



LÁMINA 1. *Vista de la Fábrica de Platería y Joyería L. Anduiza (1914). Bilbao.*

7 Sobre la familia Chávarri ver I. MARTÍNEZ, B. ITURBE y B. SUÁREZ, *Portugalete en la Revolución Industrial 1850-1936. Biografías*. San Sebastián, 1999.

8 Muestra de la importancia de don Víctor Chávarri en la sociedad de su época es la financiación, junto a su hermano Benigno, del Palacio Chávarri ubicado en el ensanche bilbaíno. Este edificio de estilo ecléctico fue realizado en 1888 por el arquitecto belga Paul Hankar y Atanasio Anduiza, padre de Soledad Anduiza. El edificio forma parte del importante patrimonio histórico-artístico bilbaíno y desde 1943 es sede del Gobierno Civil (E. MAS SERRA, "El Palacio Chávarri". *Bilbao* (2006), p. 16).

9 Dicho cambio de nomenclatura quedó reflejado en la revista bilbaína *Industria e Invenciones* nº 8 (1904), p. 17.

Pero volviendo al origen de la fábrica, en ella, como describían la crónicas del momento, *se preparan trabajos primorosos* de plata y joyería[10], tanto religiosa como civil, contando desde sus inicios con un extenso catálogo de cuberterías, vajillas, bandejas, servicios de café y té, fruteros, vinagreras, centros de mesas, luminaria, espejos, servicios de tocador, trofeos, objetos religiosos e incluso relojes.

La actividad industrial y comercial se desarrolla desde la última década del siglo XIX y va creciendo a buen ritmo como se desprende de los diferentes artículos que aparecen en la prensa local. En ella, dentro de los anuncios por palabras, unas veces se requiere la adquisición de maquinaria específica para el trabajo con metales como es el caso de un laminador[11] y otras, la contratación de empleados con diferentes cualificaciones para formar parte de la plantilla de la fábrica en crecimiento[12]. Dichas ofertas serán frecuentes desde 1897 hasta 1900, cuando parece que queda conformada la plantilla de la fábrica y los esfuerzos económicos se centrarán más en la expansión comercial que en la inversión de maquinaria y mano de obra.

Una vez puesta en marcha de forma definitiva el obrador vizcaíno, el periodo que comprende de 1900 a 1915 es, sin duda, su edad de oro, como se desprende de diferentes acontecimientos. Por un lado, se acomete la ampliación de las instalaciones tanto en Bilbao, con la compra de otro inmueble separando el obrador que se situará en la calle Casilla, 2, de la tienda comercial en la calle Correos, 17, así como con la apertura de sucursales en tres grandes ciudades españolas como son Madrid, Barcelona y Zaragoza.

La llegada a la capital del reino acontece a finales del año 1907, concretamente en diciembre se produce la inauguración de la tienda en el número 4 de la céntrica calle Alcalá. Dicha apertura tuvo gran repercusión en la ciudad y fue recogida por los periódicos de la época, dedicándole pequeños artículos donde referían la organización y capacidad de trabajo del obrador, diciendo que "*hay ocho secciones de orfebreros (plateros en vajilla; grabados en acero, donde se fabrica la troquelería; cubiertos; medallas, bruñido y laminado. Tiene, además, cuatro grandes salones centrales donde se hayan instaladas las máquinas de estampación, de 200 caballos de fuerza eléctrica, con su gran cuadro de distribución, y en la parte alta se encuentran de estuchería, decorado y galvanoplastia*"[13]. Esta reseña da "*una idea de la colosal importancia de esta fábrica, cuyos notables productos en platería y joyería está admirando todo Madrid*"[14]. De hecho, no es de extrañar la fuerte apuesta que realizó don Luis Anduiza con la gran inversión en la nueva tienda, ya que la apertura de dicha sucursal está motivada por el respaldo que el industrial vizcaíno se ha ganado estos años como proveedor de la Casa Real de vajillas, cuberterías, medallas e incluso trofeos de plata. Esta carta de presentación, unida a la calidad artística de sus piezas y a los

---

10 *Nuestro tiempo*, Madrid (Mayo, 1902), p. 140.

11 *El Liberal*, Bilbao (12 de junio de 1897).

12 Desde 1897 a 1899 van a apareciendo periódicamente anuncios de empleo para la fábrica de Bilbao requiriendo doradores, aplanadores, entabladores a martillo, laminadores, niqueladores, plateros… en periódicos de tirada local y nacional como *Heraldo Alavés*, *El Imparcial*, *El Liberal*, *ABC*…

13 *ABC*, Madrid (28 de diciembre de 1907), p. 6.

14 Ibídem.

precios competitivos de éstas, propició una rápida aceptación y un gran éxito entre las clases nobles y burguesas de Madrid.

Dicha pujanza se refleja en los elogios que se publican en la prensa local y nacional, destacando el éxito de la fábrica como participante y también artífice de las distintas medallas que se otorgaron en la Exposición Hispano-Francesa celebrada en Zaragoza en 1908, siendo reseñadas en distintas revistas y periódicos[15]. Del mismo modo, es destacable el artículo a página completa que le dedica el semanal *Nuevo Mundo*, una de las revistas de mayor tirada e importancia en la España del primer tercio del siglo XX[16], a raíz de la participación de la empresa vizcaína en la *Exposición Hispano-Francesa* de 1911 celebrada en Buenos Aires como una de las entidades artísticas que representan a España[17]. En dicha exposición tuvo nuevamente una gran participación y ganó el Gran Premio de Honor concedido por sus "*artísticos y valiosos objetos de platería y joyería*"[18].

Tras la gran aceptación de su primera tienda fuera de Bilbao, la empresa dirigida por Luis Anduiza, ya como *Sociedad Anduiza* industrial de joyería y platería[19], va a abrir dos sucursales más, también fuera del País Vasco. Así, en 1913, se produce la primera de ellas en la ciudad de Zaragoza, concretamente en la prestigiosa calle de Alfonso I. Dicha apertura, al igual que había sucedido en Madrid, suscitó una gran expectación en la ciudad aragonesa y fue elogiada en la prensa escrita que se refiere a la fábrica de platería y joyería de L. Anduiza como empresa "*que goza de altísimo prestigio*" como "*el primer fabricante español de platería*" y cuya fábrica de Bilbao "*es la mejor de todas las españolas y no será aventajada por ninguna de las extranjeras*"[20]. La nueva tienda-taller se ubica en un gran edificio donde trabajan más de 250 empleados para realizar las piezas de platería y joyería.

Por último, una vez constatado el éxito rotundo de las dos franquicias fuera de Bilbao, Luis de Anduiza decide seguir apostando por la expansión comercial en territorio nacional e inaugura su cuarta tienda en 1915. En esta ocasión, elige la ciudad de Barcelona y la céntrica y comercial calle Zurbano, junto a la Plaza Real y las Ramblas.

15 Distintas son las revistas y periódicos que se hacen eco del éxito obtenido por las instalaciones de la Fábrica Anduiza, así como por ganar el concurso para la fabricación de dichas medallas como es el caso del periódico *La Época* (13 de diciembre de 1908), p. 2 que, en un amplio artículo donde expone las virtudes de la casa bilbaína, dice sobre el concurso "*que el Comité ejecutivo de la Exposición hispano-francesa abrió un concurso, acudiendo varias casas nacionales y extranjeras, para la confección de 4.000 medallas en bronce, plata y oro, para la recompensa gran premio, premio de honor y medallas de oro, plata y demás, siéndole adjudicada por unanimidad la fabricación de dichas medallas a la referida acreditada Sociedad Anónima Anduiza*".

16 R. PÉREZ DE AYALA y A. FRIERA, *Artículos y ensayos en España, Nuevo Mundo y La Esfera*. Oviedo, 1986, p. 230.

17 *Nuevo Mundo*, Madrid (2 de marzo de 1911), p. 27.

18 *ABC*, Madrid (18 de julio de 1911), p. 6.

19 El 31 de diciembre de 1908 se otorgó escritura pública por la que se convertía en la Sociedad Anduiza, sociedad anónima de índole industrial dedicada a la joyería y la platería como quedó reflejado en la revista *Madrid científico* nº 623, p. 16.

20 *Heraldo de Madrid*, 12 de octubre de 1913, p. 4.

Sin embargo, la pujanza de esta empresa durante esta década no se reflejó solamente en la apertura de las sucursales de Madrid, Zaragoza y Barcelona. Al mismo tiempo, también se proseguía con la ampliación de las instalaciones bilbaínas, sumándose al inmueble que albergaba la tienda y el taller situados en la calle del Correo, 17, y al edificio de la calle Casilla, 2, donde se ubicaba otra parte del taller, un tercer edificio pare el taller de pulidaje en la calle Zugastinovia, en 1914[21]. Así, en menos de dos décadas de actividad el obrador Anduiza ya cuenta con un importante capital en forma de inmuebles y maquinaria, así como un elevado número de trabajadores repartido en cuatro ciudades españolas y que aumentó con la construcción del nuevo taller de pulidaje[22]. Esto da muestras del fulgurante éxito que alcanzó dicha fábrica de platería, propiciado por los trabajos de calidad que allí se realizaban y también por los contactos entre la burguesía y la nobleza tanto bilbaína como nacional con los que contaba la familia Anduiza y Chávarri.

Dichas relaciones sociales, que alcanzan incluso a la Familia Real, quedan patentes este mismo año con un hito de especial relevancia para la fábrica como fue la llegada del yate *Giralda* de Su Majestad el Rey Alfonso XIII al puerto vizcaíno con motivo de una visita real a la ciudad. Ocasión que fue aprovechado para dotar al barco real de una esplendida vajilla y cubertería de plata, así como de unos muebles para contenerlos. Esta visita, como no podía ser de otro modo, fue un acontecimiento en la ciudad que agasajó a los monarcas con distintas actividades, reflejadas en los diferentes medios de comunicación[23]. Dentro del programa del monarca se incluyó una visita a las instalaciones de la *S.A. Anduiza*[24]. Este hecho está motivado por el aprecio del monarca a las piezas realizadas en ella. Obras que conocía bien, pues no en vano el yate Giralda había fondeado en Bilbao dos meses antes de la visita real; como recogen los periódicos, "*exclusivamente para recibir de la fábrica de L. Anduiza la vajilla, los cubiertos de plata y los muebles encargados por S.M.*"[25]. A ello, hay que sumar otra vajilla y cubertería al año siguiente y otros ajuares de mesa para los acorazados de la flota real *Alfonso XIII* y *Jaime I*[26].

Al éxito en la aceptación de los artículos de la fábrica entre la clase alta de la sociedad española y la Corte, debe añadirse la coyuntura positiva que se da en la industria española a consecuencia del estallido de la I Guerra Mundial, ya que su condición de país no beligerante propició un gran desarrollo empresarial para dar respuesta a la demanda

21 La licencia de obras por parte del Ayuntamiento de Bilbao para la construcción del nuevo taller de pulidaje quedó reseñada en el *Boletín del Ayuntamiento de Bilbao* nº 6 (1914), p. 75.

22 Durante el año 1914 volvieron aparecer ofertas de empleo de jefe de dorado y plateado en diferentes periódicos, como fue el caso del *ABC*, para la fábrica de Bilbao.

23 Sobre esta visita real a la ciudad de Bilbao del 26 al 29 de agosto de 1914, el boletín semanal de Barcelona *La ilustración artística* recoge una extensa crónica sobre la misma, destacando la visita a la fábrica de platería Anduiza (*La ilustración artística* nº 1.758 (1914), pp. 602-603.

24 La Fábrica de platería L. Anduiza obsequió al monarca con álbum de fotografías donde se incluían imágenes de su visita a los talleres, los diferentes departamentos y algunas de las piezas más representativas de las realizadas en los mismos (Archivo Patrimonio Nacional. DIG/FOT/411_B).

25 *ABC*, Madrid (28 de junio de 1914), p. 16.

26 *ABC*, Madrid (8 de julio de 1915), p. 20.

de todo tipo de artículos por parte de los países en conflicto. Este hecho se pone de manifiesto en los *Informes de los inspectores de trabajo sobre la influencia de la Guerra Europea en las industrias españolas durante el año de 1915* encargado por el *Instituto de Reformas Sociales* español en 1916. En dicho informe, en la sección destinada a los *Objetos de plata y de metal blanco para mesa* en la provincia de Vizcaya, se dice que "*antes de la guerra, estos artículos se importaban, en gran escala y a bajos precios, de Alemania, y, como es natural, los efectos del bloqueo de esta nación han ocasionado un aumento notable en la demanda a las fábricas nacionales dedicadas a esta especialidad, entre las cuales, una de las mas importantes, si no la mayor, tanto por las instalaciones como por los obreros ocupados, es la de L. Anduiza, establecida en Bilbao. Esta situación, próspera y favorable para desarrollar la industria y eliminar, el día de mañana, la competencia extranjera, tropieza con dificultades enormes para adquirir níquel, cinc y cobre*"[27].

Sin embargo, las optimistas previsiones del Instituto de Reformas Sociales no se cumplirían, ya que a partir del año siguiente se fueron sucediendo una serie de acontecimientos sociales y políticos que llevaron a un declive paulatino de la fábrica hasta su desaparición. Dichos acontecimientos comienzan en 1916 con una huelga de trabajadores que se fue agravando hasta necesitar la mediación del gobernador de Bilbao entre los obreros y la directiva[28]. A pesar de ello, el conflicto laboral se fue alargando e incluso recrudeciendo con la huelga general revolucionaria de carácter indefinido del año siguiente convocada por los sindicatos UGT y CNT en todo el territorio español[29]. Incluso, una vez finalizada dicha huelga, los problemas laborales en la fábrica bilbaína continuarán a pesar de los intentos de acercamiento por parte de la directiva. Así, en 1920, Luis Anduiza ofrece aumentar los salarios para finalizar el paro, pero la iniciativa es rechazada[30].

Tras la oferta fallida, la junta directiva cambiará la estrategia y, un año después, al continuar el conflicto y ante la imposibilidad de llegar a un acuerdo con los obreros, opta por el recorte de salarios, ante la falta de liquidez motivada por la escasa productividad. Este media, obviamente, fue rechazada por los trabajadores y ello llevó a una solución drástica por parte de la directiva, el cierre por tiempo indefinido de la fábrica de Bilbao en octubre de 1921[31]. Dos meses después, ante la persistente negativa de los obreros, la directiva decide abrir nuevamente la fábrica con la contratación de profesionales extranjeros procedentes de Alemania. Esta decisión, lejos de solucionar el problema laboral y la productividad de la empresa, desembocó en un clima de mayor crispación que llevó a unos hechos funestos. Así, el 10 de diciembre de ese mismo año varios trabajadores alemanes son tiroteados a la salida de la fábrica

27 *Informes de los inspectores de trabajo sobre las repercusiones de la I Guerra Mundial* (1915). Madrid, 1916, p. 70.

28 *La Vanguardia*, Barcelona (3 de julio de 1916), p. 10.

29 Sobre el movimiento huelguista en España durante el primer tercio del siglo XX ver J. SILVESTRE RODRÍGUEZ, "Los determinantes de la protesta obrera en España, 1905-1935: ciclo económico, marco político y organización sindical". *Revista de Historia Industrial* nº 24 (2003), pp. 51-79.

30 *El Sol*, Madrid (22 de mayo de 1920), p. 6.

31 *El Globo*, Madrid (25 de octubre de 1921), p. 3.

por anarquistas, falleciendo tres de ellos[32]. Este hecho no calmó los ánimos y tres días después hubo un atentado fallido contra el hijo de Luis de Anduiza, nuevamente por dos pistoleros anarquistas, presuntamente obreros[33].

La espiral de violencia y los problemas laborales provocaron el declive de la empresa y su propietario, Luis Anduiza, comienza a interesarse por otras actividades. Así, inició su carrera política siendo nombrado concejal del Ayuntamiento de Bilbao, si bien esta nueva experiencia no resultó muy satisfactoria y fue cesado del cargo en 1925[34]. A ello, hay que sumar sus problemas legales con unos supuestos delitos de estafa a través de la *Compañía Española de Orfebrería*. Ello venía de la concesión de dos créditos por elevadas cantidades a favor de su hijo Luis María Anduiza y de Pablo González en la escritura constitutiva de dicha compañía. Aunque al final la sentencia fue favorable a Luis Anduiza[35], este hecho supuso un duro golpe para la credibilidad del platero y también para la fábrica. De hecho, pocos años después, el 1 de marzo de 1934 la *Compañía Española de Orfebrería Anduiza* cesa definitivamente su producción ante la falta de salida de la misma, dejando en el paro a 120 obreros. Es significativo el reducido número de empleados con los que contaba la empresa en 1934, ya que dos décadas antes eran más de un millar las personas que trabajaban en las distintas sucursales de la marca.

Finalmente, en 1935, los escasos bienes que todavía conservaba la empresa son adquiridos, junto a la marca de la fábrica, por *Cubiertos y Orfebrería Amurrio* que, hoy día, prosigue con la fabricación de servicios de mesa de plata y otros metales formando parte del grupo *Servicios de Mesa Guernica* que agrupa a las prestigiosas marcas *Cruz de Malta*, *Dalia* y *Meneses*[36].

Algunas piezas de *L. Anduiza*

Durante las cuatro décadas de actividad de la empresa creada por Luis Anduiza, su producción artística fue ingente y de una gran variedad tipológica, realizada en distintos materiales. Así, el taller bilbaíno produjo cuberterías, vajillas, ollas, piezas de iluminación, copas, trofeos, placas conmemorativas, joyas variadas, relojes… tanto en metales nobles, como el oro y la plata con adorno de piedras preciosas, como en metales más económicos, como alpaca, zinc o cobre[37]. Su creatividad iba más allá del muestrario que incluía su catálogo comercial y durante su periodo de actividad destacó por ser un referente en el arte de la plata nacional.

32 *La Voz*, Madrid (10 de diciembre de 1921), p. 2.

33 *El Imparcial*, Madrid (13 de diciembre de 1921), p. 1.

34 *ABC*, Madrid (21 de noviembre de 1925), p. 27.

35 *La Vanguardia*, Barcelona (3 de julio de 1916), p. 10.

36 "Servicios de mesa Guernica. Un proyecto de futuro". *Felac Innova* nº 22 (2011), p. 10.

37 Muestra del amplio abanico tipológico que se trabajaba en la fábrica Anduiza son sus catálogos comerciales, como los conservados en Patrimonio Nacional (DIG/FOT/34_B, DIG/PAS/500_B), que contienen distintos modelos de cucharas, cuchillos, tenedores, bandejas, tijeras, vasos, servilleteros, servicios de te y café, vinagreras, fruteros, centros de mesas, aparatos de luz, espejos, marcos, trofeos, servicio de tocador, objetos religiosos, vitrinas y muebles.

Haciendo un recorrido cronológico por las piezas más representativas que se conservan a día de hoy o de las que se tienen noticias, se debe comenzar por la corona y el cetro de la Virgen de Begoña de Bilbao, de 1900.

La realización de dichas alhajas tiene su origen en una donación de la burguesía bilbaína, concretamente los gastos de las piezas a fueron sufragados mediante la dádiva, en forma de joyas, de doña María Aguirre Aguirre, sobrina del gobernador civil de Vizcaya en 1900 don Ernesto Aguirre Bengoa y esposa del comerciante bilbaíno don Romualdo García y Ogara[38]. Dichas alhajas, más unas monedas de oro, fueron entregadas al platero Luis Anduiza para financiar y ser reutilizadas en engalanar a la *Amatxu* con una corona imperial de plata sobredorada y rematada con una cruz tachonada con un gran brillante. Asimismo, la pieza está jalonada de numerosas piedras preciosas de distintos tamaños, entre las que destacan los grandes brillantes de los florones y las diademas, así como los cabujones de esmeraldas, los diez diamantes y las numerosas perlas del aro. Esta obra fue valorada en casi 100.000 pesetas de la época.

Del mismo modo, la corona del Niño es similar a la anterior pero de menor tamaño, si bien no por ello adolece del ornato de infinidad de brillantes, perlas, esmeraldas y diamantes. También hay que reseñar el cetro de la patrona con vara lisa con tres aretes repujados y rematada por una gran bola coronada y cruz, todo ello salpicado de pedrería y adornos de motivos vegetales. Tanto la corona del Niño como el cetro fueron financiados por donación de las devotas señoras de la burguesía vizcaína[39].

Sin embargo, esta corona no fue la única que realizará el obrador vizcaíno para una Virgen de la ciudad. A las piezas de la Virgen de Begoña se suma la corona real del Sagrado Corazón de María realizada en plata sobredorada con perlas, brillantes y rubíes para ornar los florones y las diademas. La pieza está rematada con un halo de potencias rítmicas[40].

En estos primeros años del siglo XX hay que reseñar dos piezas que actualmente forman parte de la colección del *Museo Diocesano de Arte Sacro* de Vizcaya. Se trata de un portaviático y un ostensorio en plata con las marcas visibles de la fábrica Anduiza.

El portaviático está compuesto por un pie circular con moldura escalonada y coronado por línea perlada y alto zócalo cilíndrico. El astil se articula en dos troncos de pirámide ondulantes desiguales decorados nuevamente con perlados. Sobre el de menor tamaño, apoya la caja circular rodeada de ráfagas, decorada con el escudo de la Virgen del Carmen en el anverso, el monograma de María (M A) y coronada por cruz patada lisa y circundada.

---

38 N. BAZA, “Los Aguirre del callejero”. *Calles de Bilbao* (2014), p. 15.

39 En la revista bilbaína ilustrada *El Centenario* nº 3 (1900) se realizó un exhaustivo estudio de la pedrería utilizada y el valor de la misma en las distintas piezas destinadas a la Virgen de Begoña, así como la implicación de la sociedad bilbaína en la financiación de las mismas.

40 *Artes decorativas. Interiores* (1906), pp. 3-4.

Asimismo, el ostensorio se alza sobre un pie circular con moldura escalonada y perfil convexo decorado con motivos vegetales de reminiscencias eucarísticas como vides y, todo ello, subdividido en tres campos por hojas de acanto en cuyos extremos posan querubines. Sobre la base, el astil se alza con un arete gallonado y, sobre éste, un cuerpo de perfil triangular con un relieve de un niño entre balaustres en cada uno de los frentes. El nudo se resuelve como una arquitectura a manera de templete de planta triangular, que abre entre columnas tres encasamentos enmarcados por pilastras y arco de medio punto, albergando pequeñas esculturas fundidas de las tres virtudes teologales (Fe, Esperanza y Caridad). La transición entre el astil y el sol se realiza mediante un jarrón con tornapuntas y columna estriada con arete perlado, sobre la que asienta el mencionado sol envuelto en nubes y ráfaga de rayos, decorado por el anverso con abundante pedrería, la paloma del Espíritu Santo y rematado con una cruz potenzada en la cúspide, de abundante pedrería.

Este catálogo de piezas religiosas incluye asimismo la urna destinada a preservar los restos del beato Berrio-Ochoa en la Iglesia de Elorrio con motivo de su beatificación en 1906. Dicha urna fue conformada siguiendo un estilo orientalizante en honor a la misión apostólica del beato en tierras de Filipinas, China y Vietnam, donde fue asesinado. Presenta la tipología de pequeño baúl sobre cuatro patas de formas animales. La caja tiene abundantes relieves y grabados con formas vegetales y arcos apuntados con reminiscencias del arte hindú, al igual que la crestería que remata la tapa de dicha urna[41].

También destacan dos cálices, uno neobarroco de plata sobredorada con esmaltes y pedrería de brillantes y perlas. El segundo cáliz es de estilo neogótico con una base polilobulada y con abundante repujado[42].

En esta primera década del siglo XX, también destacan el anillo y pectoral que la feligresía vizcaína regala al obispo Gandasegui en 1905[43] o las monedas conmemorativas realizadas para el IV Congreso Nacional de Arquitectos en Bilbao, dos años después[44].

Pero si hubo una obra que recibió infinidad de parabienes en los medios de comunicación fue la colección de medallas dedicadas a la Exposición Hispano-Francesa de Zaragoza de 1908. La *S.A. de Platería Anduiza* fue invitada a participar en la muestra aragonesa en representación del buen hacer de los talleres de plata nacional, como la fábrica *más importante del país* en este sector, según proclamaba la publicidad de la empresa durante la muestra. Así, entre los obradores dedicados a la fundición y trabajos en metales nobles de ambos países fue convocado un concurso para hacerse cargo de las más de 8.000 medallas de distintos tamaños y calidades destinadas a premiar a los participantes en la exposición. Dicho concurso fue ganado con todo merecimiento y por unanimidad por los talleres bilbaínos, haciéndose cargo de

41 Ibídem.

42 Ibídem.

43 Tanto el anillo como el pectoral fueron expuesto durante varias semanas en el escaparate de la tienda bilbaína haciéndose eco de ello la prensa local como *El Heraldo Alavés* (14 de julio de 1905), p. 3.

44 *Arquitectura y Construcción* (1907), p. 24

las mencionadas medallas[45]. Anduiza realizó un diseño aplicable a distintos tamaños y materiales con pequeñas modificación, si bien es cierto que la más preciada fue la realizada en oro destinada al mayor galardón, el Diploma de Honor. Esta pieza tiene un tamaño de seis centímetros de diámetro y los relieves muestran los bustos de Su Majestad el Rey Alfonso XIII y su esposa, en el anverso, y una vista panorámica de la Exposición con el escudo de la ciudad en la parte inferior, así como un espacio liso para grabar el nombre del ganador. Están rematadas con una palma del mismo metal para colgar el lazo[46].

Este gran éxito provocó que los encargos llegados desde distintos puntos del país se multiplicaran y que, a pesar de contar en sus ciudades con talleres similares, se optará por el obrador bilbaíno para diversas piezas. Dos ejemplos de ello son el báculo del obispo de Vitoria y las mazas para el Ayuntamiento de Granada.

No deja de llamar la atención el encargo de Vitoria, pues la ciudad contaba con reputados obradores, pero los donantes de la pieza, los miembros de la *Sociedad Obrera* de Vitoria, se decantaron por Anduiza para la realización de un báculo de plata sobredorada cincelada diseñado por el arquitecto de la catedral vitoriana don Javier Luque. Éste lo concibe como una obra neogótica muy adornada que lleva en la base del cuerpo superior cuatro esculturas y los bustos de los cuatro evangelistas con sus atributos. En la parte interna, figura un ángel de gran tamaño sosteniendo una palma como símbolo del trabajo y el escudo del prelado. En el centro del mismo, un gran medallón representa la nueva Catedral en el anverso y, en el reverso, la fachada del edificio del centro obrero. Todo ello está circundado por una inscripción: "*El Centro de Obreros Católicos de Vitoria a su amantísimo Prelado*"[47].

En cuanto a la obra granadina, la pareja de mazas encargadas por el Ayuntamiento de la capital andaluza fueron realizadas en el obrador bilbaíno pero su diseño se debe a un taller de la ciudad nazarí, concretamente a la *Casa San Gerónimo* de Granada. Esta división en la realización de las piezas es una muestra de la excelente reputación con la que contaba la fábrica Anduiza en España. Así, las mazas responden a un modelo clásico de mazas con astil de fuste acanalado de plata en su color, con remate inferior y argolla divisoria en plata sobredorada, donde se puede leer la siguiente inscripción: "*Hicieronse estas mazas de la ciudad en el año 1912. Siendo alcalde el Ilmo. Sr. D. Felipe de la Chica y Mingo. Proyectadas por artífices granadinos de la Casa San Gerónimo*". En la parte superior del astil, se añaden dos placas con el año de fabricación grabado (1912) en una cartela. La cabeza de la pareja de mazas es de plata sobredorada formada por cuatro figuras femeninas aladas con torso desnudo y casco, que se ajustan a una disposición en "s", como ya aparecía en las mazas del siglo XVI[48]; entre ellas se añaden dos escudos, uno el de la ciudad y el

45 *La Época* (13 de diciembre de 1908), p. 2.

46 Sobre las medallas ver M. RUIZ TRAPERO (dir.), *Catálogo de la Colección de medallas españolas del Patrimonio Nacional, Vol. III: De Alfonso XIII a Juan Carlos I (1902- 2002)*. Madrid, 2003, p. 159 y *Emblemata* nº 14 (2008), pp. 477-481.

47 *El Heraldo Alavés* (21 de marzo de 1912), p. 1.

48 Ver al respecto C. SALAS GONZÁLEZ, "Las mazas: una aproximación a su evolución

otro de Carlos V, ambos en plata de su color, si bien el primero de ellos fue añadido en una restauración posterior en 2010. Sobre estas cuatro, todas ellas diferentes entre sí, se ubica un gran cogollo vegetal y una granada como remate, símbolo de la ciudad (lám. 2).



LÁMINA 2. *LUIS ANDUIZA. Mazas (1912). Ayuntamiento de Granada.*

histórica. Las mazas del Ayuntamiento de Murcia". *Estudios de Platería. San Eloy 2004*. Murcia, 2004, pp. 537 y ss.





LÁMINA 3. *LUIS ANDUIZA. Trofeos (1916). Bilbao.*

Entre las piezas de la segunda y tercera década del siglo XX, destacan sobre todo las diferentes muestras de vajillas y cuberterías que realizan para la burguesía y la aristocracia española pero, en especial, las destinadas al ajuar de los barcos de la armada española. De todas ellas, sobresale la realizada para el yate personal de S.M. el Rey Alfonso XIII, el *Giralda*, en 1914.

Un año después, también para el monarca, la casa Anduiza realiza dos copas para entregar como galardones deportivos, encargadas tras la visita del rey a la fábrica en agosto de 1914 y cuyas fotografías fueron incluidas en el álbum que regaló Anduiza a la Casa Real con motivo de dicha visita[49]. Se trata de dos copas de diferente tamaño realizadas en oro (lám. 3). Una de ellas está destinada a competiciones hípicas y, por ello, se utilizan motivos equinos como asas de dicha copa. Concretamente, esta copa de oro se entregó en 1916 al ganador del primer Campeonato de Polo de S.M. el Rey Alfonso disputado en el *Real Club de Puerta de Hierro*, inaugurado por el monarca un año antes.

El otro trofeo es de mayor tamaño, más estilizado, e incluye en el pedestal diferentes placas destinadas a los vencedores de las distintas ediciones de las regatas celebradas en honor del monarca. Está decorada en el reverso con una gran A y un XIII (anagrama del monarca Alfonso XIII) y en el anverso una gran bandera con la corona real, enseña utilizada en la armada española. La copa tiene tapadera, que está rematada con una corona.

49 Archivo Patrimonio Nacional. DIG/FOT/411_B, pp. 52-54.

En estos mismos años hay que citar diversas piezas encargadas por nobles e instituciones civiles de la ciudad como el álbum y las andas dedicadas al Conde de Montrico por los nobles de la capital bilbaína. Asimismo, la placa del Ayuntamiento de Valmaseda a su hijo predilecto don Martín Mendía y Conde.

Para finalizar este recorrido, habría que destacar las diferentes piezas de relojería que todavía se conservan tanto en colecciones museísticas como privadas. Dichos relojes recogen diferentes tipologías, abarcando desde los clásicos relojes de bolsillo hasta piezas destinadas a estaciones de ferrocarril.

En resumen, la ingente producción de los más diversos artículos de platería y joyería, el fulgurante ascenso del platero y relojero Luis Anduiza en la sociedad de su época, su rápida expansión por territorio nacional y su extraordinario éxito, contrasta con su vertiginosa caída hasta la desaparición. Todo ello acontecido en el breve lapso de tiempo de cuatro décadas. La rápida sucesión de hechos se debió, como ya se ha comentado, a una serie de acontecimientos laborales, sociales y económicos que se extendían más allá del control de Anduiza, pero ello no debe impedir que se lleve a cabo el reconocimiento y la puesta en valor de dicho obrador, que destacó en el panorama de la platería española del primer tercio del siglo XX.

La actividad profesional del platero Carlos Marschal de 1809 a 1824

PILAR NIEVA SOTO
Doctora en Historia del Arte

Como ya comentamos en un trabajo anterior al que remitimos[1], la importancia del platero real Carlos Marschal, nacido en Breslau (actual Wroclaw), fue enorme desde que llegó a la Corte hacia 1794, hasta que murió en la misma en 1824. En ese estudio nos referimos a la actividad que desarrolló -primero como tornero y después como platero real- hasta 1808 en que comenzó la invasión francesa. En esta ocasión continuamos con las noticias recogidas en el Archivo General de Palacio sobre su obra para la Real Casa desde 1809 hasta su muerte.

Resulta significativa la situación que debió de vivirse durante la guerra napoleónica puesto que en esos años e incluso en 1813 no se registra ni un solo encargo. Imaginamos que si en Palacio no se adquirieron piezas suyas, seguramente tampoco los particulares lo hicieron. En cambio a partir del establecimiento en el trono de Fernando VII, la situación varió considerablemente y fueron cientos de piezas las que se le encargaron desde 1814, principalmente de tipo doméstico aunque también hay algunas religiosas que en un buen número se conservan.

Dado que no hay encargos entre 1809 y 1813 pasamos a comentar los de la década siguiente en la que trabajó sin cesar para los distintos oficios de Palacio. Pero antes indicaremos cómo era el procedimiento que se seguía para encargar las piezas en la Real Casa. En primer lugar el jefe de cada oficio hacía una petición al veedor

---

1 P. NIEVA SOTO, "Obra documentada en el Palacio Real de Madrid del platero prusiano Carlos Marschal", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2012*. Universidad de Murcia, 2012, pp. 411-432. En la misma publicación figura un trabajo del doctor J. MONTALVO MARTÍN asimismo sobre el platero que nos ocupa titulado "El platero real Carlos Marschal (1763-1824)", pp. 369-383, en el que además de numerosos datos biográficos y corporativos da a conocer veintiséis piezas de su mano.

general o al mayordomo mayor y éstos daban la orden al platero, quien una vez hechas las obras las llevaba al grabador para que les pusiera las armas reales; después pasaban al contraste para que las marcara e hiciera un certificado en el que describía la obra y decía cuál era su peso, cobrando unos derechos por ello; a continuación el artífice mostraba su cuenta y obra al tasador (que en todo este tiempo fue el platero real Ildefonso Urquiza) quien escribía una nota en la que o daba el visto bueno o ponía algún reparo; tras ello se mostraba al veedor o al mayordomo y por último se entregaban al jefe del oficio que las hubiera encargado, firmando también tras la recepción de las mismas.

Obra documentada entre 1814 y 1824

El 29 de marzo de 1814 el mayordomo mayor, conde de Villapaterna, dirigió un escrito al encargado del Despacho de Gracia y Justicia en el que comunicaba que "*el presupuesto original firmado por el artífice platero de la Real Casa don Carlos Marschal* (...) *de las piezas de oro y plata que se consideran necesarias para una moderna servidumbre de S.M. a su llegada a esta capital cuyo costo asciende a nuevecientos noventa y ocho mil setecientos ochenta y cinco reales de bellón*"[2]. La elevada cantidad fue la que Marschal calculó costaría reparar varias piezas de plata y algunas de cobre y estaño, además de dorar algunas y hacer otras de nuevo, todas ellas para el oficio de Ramillete.

En otro expediente del mismo documento[3] se indica que todo se estaba disponiendo para recibir al nuevo rey Fernando VII primero en Madrid y después en Aranjuez. Aparecen citadas todas las personas encargadas en la recepción así como los nombramientos de los encargados de los diferentes oficios de la Real Casa. También se señala que no quedaban utensilios por lo que a veces se vieron en la necesidad de pedirlos prestados -como ocurrió con los del marqués de Villafranca o del cardenal Luis María de Borbón- o mandar a los plateros reales que los hicieran nuevos.

El 4 de noviembre de este año 1814 Marschal presentó una cuenta por valor de 3.201 reales y 8 maravedís por cuatro candeleros que había hecho para la servidumbre del Rey en virtud de una orden de don Ignacio Solana veedor general[4]. En la citada cuenta calculaba el valor del material 97 ½ onzas, en 1.951 reales y 8 maravedís, a 20 r/o, mientras que la hechura se estimó en 12 r/o, por lo que su costo fue de 1.170 reales. Cada candelero pesó 24 onzas y 3 ochavas y costó 780 reales. Estos candeleros eran para el oficio de Cerería y aunque no se han conservado sabemos

2 Archivo General de Palacio (AGP). Reinado Fernando VII, caja 343, expediente 17. Marschal daba una relación con los objetos que se necesitaban para el oficio de Ramillete: "*4 chocolateros dorados por dentro los tres que sean de a quartillo y medio cumplido y el oro que pase de media azumbre, 3 cafeteras también doradas, 2 cazos, 1 perolito, 4 docenas de trincheros, 12 basos para espumoso dorados por dentro, una espumadera, un cucharón de ragú, 12 cucharitas para el café doradas, 3 tenacillas para tomar el azúcar, 6 molinillos de madera fina para el chocolate, 3 candeleros*".

3 Ibídem, expediente 17.

4 AGP. Sección Administrativa, legajo 5262, caja 1ª. Eran para el oficio de Cerería como certificó su jefe don Andrés Casaña el 13 de noviembre.

cómo eran gracias a la descripción que hizo el contraste Antonio Castroviejo el 31 de octubre de 1814: "*quatro candeleros de plata iguales con pie redondo, columna y mechero y arandela cada uno, lisos con orlas de granos y esterillas y escudo de armas reales cada uno*".

El 14 de diciembre de 1815 se le mandó hacer un velador de plata para el infante don Carlos. La cuenta del platero tiene fecha del 1º de enero de 1816; pesó 65 onzas, 3 ½ ochavas a 20 r/o, por lo que tuvo de coste 1.308 ¾ reales y por la hechura recibió 1.047 r a 16 r/o. El velador fue visto por el tasador Ildefonso Urquiza el mismo día 1 de enero y encontró que estaba bien ejecutado y la cuenta arreglada. En la misma fecha el contraste Antonio Castroviejo describió la pieza: "*un velador de plata con pie redondo, columna con una arandela con tres cabezas, mechero en el medio, pantalla ovalada con dos flechas, todo liso con orlas de granos y hojas*".

En el año 1816 se documentan numerosos encargos porque se estaban reponiendo las piezas perdidas durante la guerra en todos los oficios de Palacio. La primera noticia con que contamos es un libramiento de 10.000 reales que se le adelantaron en febrero para hacer las obras encargadas. Del 1º de marzo es la cuenta que presentó Marschal de 7.337 reales por ocho candeleros que hizo por orden de don Ignacio Solana, jefe de la veeduría de su Majestad[5]. Importó la plata 4.230 reales y la hechura 2.538 reales, a 12 r/o. Según la fe del contraste Castroviejo que los examinó en la misma fecha eran "*de plata iguales con pie redondo, columna, mechero y arandela cada uno, lisos con orlas de ojas, esterillas y cordoncillos y escudo de armas reales*". El veedor general dio el visto bueno y el jefe de la real Cerería certificó haber recibido las citadas piezas el 3 de marzo. Cada uno pesó 28 onzas y 3 ½ ochavas, algo más que los anteriores.

Por entonces también realizó una escribanía de bronce con cuatro piezas y su tabla plateada que costó 500 reales y otros 5 su forro[6]. Ya en abril hizo otra escribanía "*grande de plata con la tabla cuadrada prolongada, quatro nudotes redondos por pies, en ella tintero, salvadera, obleera y plumero redondos y tapa con remate cada uno y su campanilla, todo liso con orlas de cordoncillo y escudo de armas reales, que su total peso según consta por la fe del contraste es el de doce marcos, una onza y tres ochabas y media, que hacen todo noventa y siete onzas y siete adarmes y al respecto de veinte y un reales por cada onza, según se paga en la Real Casa de la Moneda importan 2.046 reales ¼. Por la hechura de la expresada escribanía al respecto de doce reales vellón por onza importan 1.169 reales*". Además el artífice señalaba que a cuenta de la escribanía nueva recibió otras seis iguales. Obsérvese que el material se pagó a 21 r/o, indicando que era a como se pagaba en la Real Casa de la Moneda, pero como veremos más adelante en más de una ocasión le pagaron a 23 r/o.

---

5 F.A. MARTÍN, *Catálogo de la plata del Patrimonio Nacional*. Madrid, 1987, p. 403. Este autor también mencionó 6 candeleros para la servidumbre del Rey, otros 8 de este mismo año, así como 48 cabos de cuchillos, 8 candeleros iguales a los anteriores, 2 veladores grandes y 12 platos, todos del año 1816, a los que nos referimos con detalle a continuación. AGP. Sección Administrativa, legajo 5262, caja 1ª.

6 A partir de aquí todos los documentos proceden del AGP. Sección Administrativa, legajo 5262, caja 1ª.

También de abril es otra cuenta por importe de 5.536 reales que tuvieron de costo seis candeleros fabricados para la Real servidumbre del Rey. El peso fue 164 onzas y 2 ochavas, que importaron 3.285 reales, mientras que la hechura a 12 r/o ascendió a 1.971. En el mismo mes le pagaron 916 reales de vellón "*por importe de varias composturas de su profesión*".

Y en mayo de 1816 se renovaron otros seis candeleros dejándolos como nuevos con un costo de 20 reales cada uno. Las piezas fueron contrastadas por Castroviejo "*…seis candeleros de plata iguales con pie redondo, columna y mechero y arandela cada uno*". Asimismo en mayo se ocupó de hacer 48 mangos para cuchillos que según el contraste Castroviejo eran "*iguales, ovalados, labrados de filetes con un escudo de armas reales cada uno*". Pesaron 14 marcos, 4 onzas y 7 ochavas que a 20 r/o importaron 2.337 ½ reales. No viene especificado cuánto cobró por la hechura.

En el mes de junio la cuenta presentada por el platero se refería a la hechura de ocho candeleros de plata para la servidumbre del Rey, siendo el importe de 6.930 reales y 17 maravedís, que se desglosaron de la siguiente forma: 4.272 reales y 17 maravedís, de las 213 onzas y 5 ochavas que pesaba la plata; fueron 26 onzas y 5 ochavas cada uno y 2.562 reales por la hechura a 12 r/o. El 21 de junio Castroviejo certificó "*haber reconocido y pesado ocho candeleros de plata iguales con pie redondo, columna, mechero y arandela cada uno, lisos con orlas de ojas y escamas a trechos y armas reales*".

Del 19 de agosto de 1816 es la nota del veedor general ordenándole hacer varias composturas, que según la fe del contraste Castroviejo fueron seis candeleros "*de plata iguales con pie redondo, columna, mechero y arandela, cada uno lisos con orlas de esterillas y cordoncillos y escudo de armas reales cada uno pesa veinte onzas y tres ochavas, valen a ochenta reales de plata provincial el marco tres mil doscientos siete reales y medio de bellón*". Dichos candeleros eran para el oficio de Cerería y además tenía que hacer algunas composturas, que no se especifican, para el Ramillete.

También de agosto es otra cuenta del artífice de 5.293 r por otros seis candeleros realizados para la Cerería por encargo del veedor Solana; los candeleros pesaron 163 onzas, 4 ochavas y 1 adarme "*conforme que consta la fe del contraste, vale la plata 3.271 1/4, echura de dichos candeleros a 12 reales importan 1.962 reales…*".

En octubre se comprometió a hacer la compostura de dos veladores para la servidumbre real. En el arreglo que les hizo se aumentaron 15 onzas y 4 ochavas de plata que a 21 r/o importó 325 reales y 17 maravedís; por la hechura y el bruñido cobró 380 reales.

Para el oficio de Cerería fueron otros dos veladores con pie redondo, columna, arandela y pantalla ovalada, adornados con ondas de esterillas y cordoncillos y con el escudo real; el material importó 5.426 ¼ reales y la hechura 4.612 reales y 10 maravedís a 17 r/o; por el grabado de todos los escudos se pagó a 64 reales.

En el mes de diciembre se ocupó de hacer doce platos para el oficio de la real Cava; en esta ocasión el material importó 4.982 reales y la hechura a 12 r/o 2.847 reales, mientras que los escudos 192 reales en total.

Por lo que se deduce de la documentación en enero de 1817 le entregaron 30.000 reales a cuenta de las piezas que le iban a encargar y que como indicaremos tuvieron un alto costo. La primera noticia documental data del 16 de febrero y se trata de una nota del veedor Ignacio Solana pidiendo que a la mayor brevedad posible compusiera dos chocolateros de semana, una cafetera y un cuchillo de plata sobredorada. Las piezas estaban realizadas el 24 del mismo mes según el jefe del oficio de Ramillete y extrañamente no consta el precio de la compostura a diferencia de lo que ocurre en otra cuenta de abril de piezas parecidas que importaron 368 reales por cambiar los mangos a dos chocolateros y una cafetera desabollándolos y bruñéndolos, arreglar un cuchillo sobredorado y doce platos trincheros.

El 25 de marzo le ordenaron poner el letrero a doce platos trincheros destinados a la Cocina de Regalo de la Reina. Y en este mismo mes hizo de nuevo 24 platos trincheros redondos, lisos, con moldura al canto y armas reales. La plata pesó 70 marcos, 3 onzas y 4 ochavas, que a 21 r/o importaron 11.833 reales y 17 maravedís. Por las hechuras cobró a 12 r/o un total de 6.762 reales. El grabado de los 24 escudos a 13 reales cada uno importó 312 reales.

Del mes de abril es una escribanía que el platero describía así: "*grande de plata con la tabla cuadrada prolongada, quatro nudotes redondos por pies, en ella tintero, salvadera, obleera y plumero redondos y tapa con remate cada uno y su campanilla todo liso, con orlas de cordoncillo y escudo de armas reales*". La pieza pesó 12 marcos 1 onza y 3 ochavas ½ que a 21 r/o importaron 2.046 ¼. Por la hechura cobró 1.169 reales a 12 r/o. El costo total de la pieza fue 3.215 reales, mientras que el de las seis escribanías con tablas cuadradas y cartones por pies que se le dieron para fundir 2.765 reales, así que la diferencia entre ambas cuentas resultó ser de 514 reales con 8 maravedís.

Asimismo en abril de 1817 tenía terminadas las siguientes obras: cuatro soperas, cuatro platos, ocho cucharones y diez y ocho candeleros iguales. Las soperas eran dos redondas y dos ovaladas, tenían cuatro garras de león por pies, dos asas con hojas, forro interior con dos asas caladas, tapa con sobrepuesto de hojas y alcachofa. Los platos eran asimismo dos redondos y dos ovales y llevaban una moldura de filetes y los cucharones eran redondos y labrados de filetes; todas las piezas llevaban las armas reales. El peso de las soperas y sus accesorios fue de 102 marcos, 2 onzas, 1 ochava que a 21 r/o importaron 17.180 reales, 17 maravedís. Por la hechura de las citadas piezas a 16 r/o 13.090 reales.

Los candeleros eran iguales con pie redondo, columna, mechero y arandela, decorados con orlas de esterillas a trechos y granos; llevaban las armas reales y pesaron 58 marcos, 5 onzas; el precio de la plata fue 9.849 reales (204 ½ onzas cada conjunto) y el de la hechura 5.628 reales a 12 r/o.

En mayo se ocupó de hacer siete escribanías de metal que a 500 reales cada una con catorce forros de plomo a 6 reales cada uno; el total de la cuenta fue 3.584 reales.

En junio entregó tres cubiertos de plata para las amas de cría; pesaron 15 onzas y 6 ochavas lo que equivalió a 330 reales y 28 maravedís; por la hechura le pagaron 141 reales, a 9 r/o; por tres cuchillos a 74 reales cada uno 222 reales.

Por otra parte el 14 de junio el veedor le dio orden de reparar algunas piezas para el Ramillete componiendo entre otras las terrinas que se usaron en el viaje de Valençay pues habían llegado bastante destrozadas; el resto de las obras que arregló fueron tres portavinagreras con tabla cuadrilonga, seis saleros dobles con tablas cuadrilongas y pucheritos dorados. Todas tuvieron un peso de 35 marcos, 3 onzas y 6 ochavas que a 21 r/o importaron 5.958 ¾ reales. Por las hechuras le pagaron la alta cifra de 36 r/o, es decir 10.215 reales, por lo que dobló casi el precio del material. Las obras estaban terminadas en agosto y el costo total fue de 17.013 reales ¾.

En la certificación de los contrastes Tomás Vélez y Antonio Castroviejo se describe cómo eran las piezas "*tres porta vinagreras de plata yguales compuestas cada una de un tablero cuadrilongo liso, su canto adornado con dos listeles y en medio unas ojas o judías lisas estampadas a torno sostenido éste por quatro garras de león y mascaron de lo mismo con alas, colocados en los ángulos de dichas tablas, en medio de éste va colocado un pedestal con base y cornisa liso, en los lados opuestos del dado de dicho pedestal se hallan gravadas las armas reales y en los otros dos van sovrepuestos dos delfines enlazados ordenadamente, sovre el espresado pedestal carga una pieza a plomo de figura de balaustre adornada a trechos con diferentes lavores estampadas a torno y en la parte superior de esta pieza va colocada lo que sirve de asa formado de dos figuras especie de patos unidos por las alas y la parte del cuerpo con diferentes ojas; en los dos campos que resultan en el tablero van colocados pozillos redondos para las frasqueritas sostenidos de tres estípites lisos que tienen por vase dos pies de mujer y por capitel una caveza de lo mismo con dos alas estendidas en el canto del pocillo y en los comedios de dicho tavlero opuestamente van embebidos dos pocillos con suelo adornadas sus voquillas con un listel liso y un quarto vocel de ojas picadas, su destino para colocar los tapones de dichas frasqueritas*".

Los saleros eran descritos por los contrastes con la misma exhaustividad: "*seis saleros tamvién de plata compuestos de tavleros de igual forma que los antecedentes aunque más pequeños, con pocillos de la misma echura donde van colocados en cada uno de los tavleros dos casquillas lisas con cavas doradas a oro molido y en el medio del tablero un plinto cuadrado donde carga a plomo una pieza de figura de balaustre con asa como las espresadas de arriba*".

Desgraciadamente ninguna de estas piezas que -a juzgar por su descripción- debían ser muy elegantes, han llegado hasta nuestros días. En cambio si se han conservado las que vamos a comentar a continuación que se trata de las primeras obras de carácter religioso que tenemos documentadas. La orden de hacerlas data del mes de junio de 1817 y se refería a varios objetos destinados al bautismo del príncipe o princesa que diera a luz la Reina. Se trataba de tres platos (dos iguales y otro más grande), un tazón grande, un salerito con su forro y tapa y una concha. Todas ellas estaban terminadas el día 12 que es cuando se fechan las certificaciones del contraste Castroviejo, que dicen así: "*tres platos de plata grandes redondos con moldura de ojas con quatro flores sobrepuestas cada uno, el uno mayor, dorados con armas reales, pesan veinte y siete marcos, seis onzas y seis ochavas, valen a ochenta reales de plata provincial el marco, quatro mil cuatrocientos cincuenta y cinco reales.*

Un tazón grande redondo liso con pie, dos asas caladas de ojas, tapa con flor y alcachofa por remate, todo pesa ocho marcos dos onzas y tres ochavas, vale a ochenta reales de plata el marco, mil trescientos veinte y siete reales y medio de vellón. Un salero redondo con tapa, remate y tres pilastras, pie triángulo liso con orlas de ojas y una concha, todo dorado con armas reales pesa un marco, seis onzas y dos ochavas, vale a ochenta reales de plata el marco doscientos y cinco reales de vellón". Por las hechuras cobró a 26 r/o y por el dorado a molido 5.466 reales.

Afortunadamente las piezas se conservan y fueron publicadas por Fernando Martín[7] quien señaló que el juego se destinó al bautizo de la infanta María Isabel Luisa, primogénita de Fernando VII y su segunda esposa María Isabel de Braganza, nacida el 21 de agosto de 1817 y fallecida el 9 de enero de 1818. El juego se hizo totalmente nuevo entre los dos plateros reales Ildefonso de Urquiza y Carlos Marschal, porque el destinado a bautizar a príncipes e infantes había desaparecido durante la invasión francesa. De las varias piezas destinadas al ceremonial del bautizo a Marschal le correspondió hacer seis; la concha no lleva su marca, pero si las demás.

Según el propio Marschal en la cuenta que presentó el 21 de junio de los platos, dos son iguales y otro más grande; todos ellos llevan florones de adorno y una orla de hojas alrededor del canto. El tazón (lám. 1) es grande con asas cinceladas, con remate y un sobrepuesto en la tapa también cincelado y unas hojas en el canto del cuerpo. El salero tiene su forro y tapa y varios retoques cincelados. De la concha solo se dice que era de bautizar y es lisa (lám. 2). Todos los objetos llevan grabadas las armas reales y van doradas por dentro y fuera a molido. El peso de todos fue de 303 onzas y 3 ochavas a 21 r/o por lo que la plata importó 6.370 reales. Por la hechura le pagaron 26 r/o con lo que el precio superó al del material y fue de 7.887 reales[8].

Pocos días después de tener terminadas las anteriores se le encargó un plato más, que por lo visto era igual a los otros; pesó 86 onzas y 3 ochavas que a 21 r/o importó 1.813 y ½ reales el material; por la hechura recibió 2.245 reales y 25 ½ maravedís, siendo el valor de cada onza 26 reales, superando el precio que se le pagaba en general por las piezas civiles; el coste del dorado a molido, oro, colores y trabajo le entregaron 1.344 reales.

Respecto a las piezas podemos decir que los platos son similares a los que se encargaron también a Urquiza y efectivamente se adornan con una fila de hojas en el borde y cuatro florones sobrepuestos en la orilla. El tazón tiene un pie circular decorado con hojitas, cuenco de superficie lisa, asas cinceladas caladas y tapa con remate de hojas sobre las que se destaca una alcachofa.

El salero es la pieza más compleja del juego y consta de una amplia peana circular cuyo borde se adorna con hojas de parra y racimos de uva, sobre él un zócalo redondo decorado en el borde con hojas y perlas y sobre el que se apoya el pie en forma de trípode que tiene base triangular sujeta por bolas, adorno de piña en el

7 F.A. MARTÍN, ob. cit., pp. 175-179 y 403.
8 AGP. Sección Administrativa, legajo 5262, caja 1ª.

centro y tres pilastras que rematan en cabeza alada en su unión con el cuerpo que es semiesférico; cubre con tapa rematada por una paloma sobre un lecho de hojas sobrepuestas. El pie es redondo y dorado; la plata pesó 14 onzas, 13 adarmes a 21 r/o importó 311 reales y la hechura 385 reales a 26 r/o; por dorarla a molido y darle el color mate 320 reales.



LÁMINA 1. *CARLOS MARSCHAL. Tazón con tapa (1817). Palacio Real. COPYRIGHT © PATRIMONIO NACIONAL.*

La concha es de forma cóncava, superficie lisa y asa de perfil sinuoso.

Resulta curioso que entre los cientos de piezas domésticas realizadas por Marschal para la Real Casa no se haya conservado ninguna y en cambio se conserven todas las del juego de bautismo. La posible explicación es que éstas últimas se usaban mucho menos y por tanto no se deterioraban y además tampoco pasaban de moda como las civiles que sufrían más deterioros y además se renovaban cuando iba cambiando el estilo artístico.

El 9 de julio presentó otra cuenta de dos cazuelas de plata a las que llama "soperitas". Para hacerlas le dieron otras dos que estaban inservibles. Las nuevas tenían tapas y asas y pesaron 13 marcos, 7 onzas, 4 ochavas y 1 adarme, lo que tuvo un costo de 2.342 reales, 26 maravedís. La hechura se calculó en 14 reales cada onza por lo que se le pagó 1.561 reales y 28 maravedís.



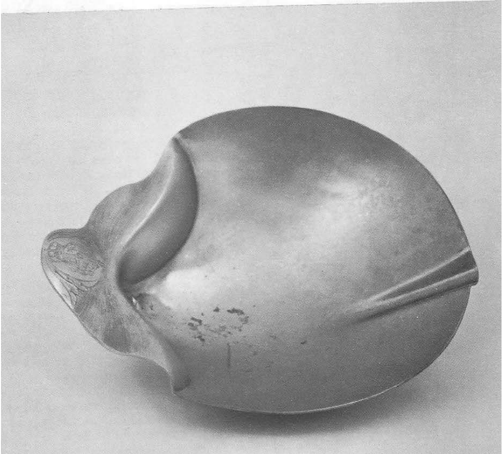


LÁMINA 2. *CARLOS MARSCHAL. Salero con pie y concha de bautismo (1817). Palacio Real. COPYRIGHT © PATRIMONIO NACIONAL.*

El 30 de agosto presentó Marschal otra cuenta referida a diez candeleros que hizo para el oficio de Cerería. Los candeleros pesaron 33 marcos, 4 onzas, 1 ochava y 1 adarme por lo que recibió 5.631 reales. Las hechuras se apreciaron en 12 r/o por lo que ascendieron a 3.218 reales. Los candeleros fueron descritos de la siguiente forma por los contrastes Vélez y Castroviejo: "*diez candeleros de plata yguales con pie redondo columna y mechero con arandela suelta cada uno lisos con orlas de ojas y cordoncillos estampados al torno a trechos con armas reales*".

Del mismo momento era el encargo de una bacinica de cama con su mango, tapa y rosca todo de plata que tuvo de peso 9 marcos y 7 ochavas, a 21 r/o costó el material 1.530 reales, 12 maravedís y la hechura a 16 r/o 1.166 reales.

Y de agosto es también la cuenta por hacer para el oficio de Ramillete un portavinagreras con sus tablas cuadrilongas y en medio un pedestal con columna y asa; seis saleros dobles con tablas cuadrilongas, columna y asa en el medio con los pucheritos dorados por dentro. Pesaron todas las piezas 35 marcos, 3 onzas, 6 ochavas que a 21 r/o importaron 5.958 reales ¾; por las hechuras a 36 r/o recibió 10.215 reales.

Por otra parte para la Real Cerería hizo también en agosto diez candeleros de plata que pesaron 33 marcos, 4 onzas, 1 ochava que a razón de 21r/o importaron 5.631 reales, 30 maravedís; por las hechuras cobró a 12 r/o, 3.218 reales. Los candeleros eran iguales con pie redondo columna y mechero con arandela, adornados con orlas de hojas y cordoncillos estampados al torno.

Asimismo se ocupó de hacer una bacinica de plata para la servidumbre de la Reina que redonda con cañón por mango y tapa; pesó el material 72 onzas, 14 adarmes que a 21 r/o importó 1.530 reales, 12 maravedís; la hechura se valoró en 16 r/o. Además se ocupó de hacer dos soperitas de plata iguales, redondas, lisas, con tapa y remate cada una; pesaron 111 onzas y 9 adarmes, que a 21r/o sumaron 2.342 reales, 26 maravedís; por la hechura se pagó a 14 r/o 1.561 reales, 8 maravedís.

Del 10 de octubre es la orden de hacer una escribanía de metal compuesta de cuatro piezas con su platillo cuadrilongo todo plateado, que serviría para las Juntas de los Grandes de España de la que era presidente el mayordomo mayor. El costo total de la obra fue de 500 reales.

Fechada en 28 de noviembre de 1817 es la cuenta de 736 reales por las siguientes composturas que hizo para la Real Cava: haber renovado y desabollado 18 candeleros dejándolos como nuevos a razón de 34 reales de vellón cada uno, importaron 612 reales; mientras que renovar un velador componiéndole el cañón y bruñirlo costó 124 reales.

También de noviembre es otra cuenta de 4.441 reales, 7 maravedís por hacer una terrina nueva y el cuerpo de otra aprovechando dos viejas. El costo del material nuevo fue de 1.942 reales y el de la plata añadida 451 reales. Por la hechura de ambas terrinas le pagaron 1.148 reales a 14 r/o. Por renovar la tapa para el cuerpo nuevo de la terrina 54 reales. Las dos terrinas eran redondas con dos asas y tapa con remate en forma de bellotas finas. Según la certificación del contraste pesaron 9 marcos, 3 onzas y 5 ochavas, que a 80 reales de plata provincial el marco eran 1.512 reales, 17 maravedís.

A continuación la cuenta se refiere al trabajo que hizo en la renovación de 45 platos trincheros para el real Ramillete; cobró por bruñirlos y dejarlos como nuevos a 24 reales cada uno 1.080 reales en total.

El 11 de diciembre es la fecha que lleva una nota del veedor general en la que indica que Marschal compusiera a la mayor brevedad posible para el oficio de Ramillete los objetos siguientes: tres tapas de flamenquillas y otra de terrina, mientras que hizo

de nuevo un chocolatero que se pagó a 14 r/o; un cucharón sopero cuya hechura se pagó a 14 r/o y una paleta para pescados que se apreció en 20 r/o. El 31 de enero de 1818 ya estaban hechas las citadas piezas, siendo el total de la cuenta de 2.178 reales, pero como le habían dado a cuenta 637 reales, quedaban líquidos a su favor 1.540 reales.

El 28 de enero de 1818 está firmada una cuenta de Marschal referida a dos cubiertos con sus dos cuchillos con destino a las dos amas de cría que atenderían a quien diese a luz la infanta María Francisca de Asís. La orden de ejecución se dio el 12 de diciembre de 1817 y se decía expresamente que los objetos se entregaran a la rectora de amas de repuesto doña María Antonia Cantero. El peso de los cubiertos fue de 12 onzas, 6 ochavas y 1 adarme, que a 21/o, importaron 269 reales. La hechura se pagó a 40 reales cada uno, por lo que sumó 80 reales, algo más de 6 r/o. Por los dos mangos de plata para los cuchillos y sus hojas correspondientes a 70 reales cada uno 140 reales.

Asimismo el 27 de enero le encargaron que reparara 36 trincheros del oficio de Ramillete y el 29 ya los tenía arreglados.

En febrero hizo arreglos en las siguientes obras para el Ramillete: 2 cafeteras, un chocolatero y un cuchillo con mango de nácar y hoja sobredorada. Las hechuras se pagaron a 16 r/o.

En abril hizo varias composturas para el oficio de Ramillete: 49 trincheros de contorno, soldar las púas de 3 tenedores de la vajilla del arzobispo de Toledo, arreglar los pies de dos puercoespines para los palillos y una paletilla para helados. Para el oficio de Cava arregló la bomba de una pieza y cuatro candeleros.

De los meses de mayo y junio de este año 1818 contamos con varias noticias de la actividad profesional de Carlos Marschal. La primera data del 26 de mayo y se refiere al encargo de arreglar las siguientes obras para el oficio de Ramillete: una cafetera, dos tenedores, y un cucharón. El 30 de mayo estaban todas ellas compuestas y entregadas al jefe del oficio don Antonio Díaz Miranda. El costo total fue de 574 reales. En los recibos siguientes, que son ya de junio, se indican qué objetos había de reparar también para el mismo oficio, pero no figura el costo. Las piezas que se mencionan para aderezar son: un porthulier (que es como se llamaba al portavinagreras), un tenedor, una paletilla de helados, un cuchillo dorado de desert (postre), la taza de la sopa de la Reina, renovar la cafetera de retrete de la misma, una tapa de flamenquilla y una cuchara rota. Según una nota el platero renovó todas las piezas mencionadas salvo la cafetera "*por contemplarla bastante sólida por ahora*". El importe total de la cuenta fue de 112 reales.

La misma fecha lleva otra cuenta presentada por Marschal al veedor Solana en la que detalla los precios de las siguientes composturas; desabollar una cafetera y soldarla en varias partes, bruñéndola de nuevo 64 reales; poner a dos tenedores dos púas a cada uno, todo 16 reales; poner un mango de ébano nuevo para un cucharón para azúcar y bruñirlo 12 reales. Importa la siguiente cuenta la cantidad de 92 reales.

En junio de 1818 hizo un velador grande con pantalla para la real servidumbre; el peso del material fue de 14 marcos, 4 onzas y 5 ½ ochavas que a razón de 21 r/o

importó 2.450 reales 8 maravedís; por la hechura le pagaron a 16 r/o un total de 1.866 reales. Sería muy grande. El doble que los primeros.

Llevan fecha de noviembre de 1818 cuatro cuentas por obras realizadas para el oficio del Ramillete, la Real Cocina y Oratorio de la infanta María Francisca de Asís. Las del Ramillete fueron composturas en tres campanas, dos braserillos, una cafetera, una tapa para una terrina, un cuchillo de trinchar. El importe de todas las composturas fue de 404 reales. Para el mismo oficio reparó las siguientes obras: un chocolatero, una paleta para pescado, un cuchillo de desert, dos braserillos y una tapa grande ovalada para asado. El costo de esta cuenta fue de 242 reales.

Para la real Cocina hizo un cubierto (compuesto de cuchara y tenedor nuevo) que pesó 5 onzas, 6 ochavas y un adarme, que a 21 r/o costó el material 122 reales, mientras que por la hechura se le dieron 40 reales, alrededor de 7 r/o; por grabar los escudos se pagó 26 reales.

Para el Real Oratorio de la infanta María Francisca de Asís realizó un coponcito de plata que pesó 14 ½ onzas, que a 21 r/o importó 304 reales y ½; por hacerlo le dieron 261 reales a 18 r/o. La documentación señala que el coponcito sería compañero del que tenía el Oratorio del infante Francisco de Paula. La fe del contraste Vélez indica que tenía el pie redondo el vástago en forma de columna y la copa lisa con cruz en la tapa de remate.

La primera noticia de 1819 data de enero y se refiere al arreglo de 18 candeleros destinados al cuarto de la infanta Luisa Carlota, tenían "*pie redondo, columna, mechero y arandelas cerradas, su cañón está suelto redondo todo y adornado de orlas de ojas y granos, lo restante liso*", pesaron 516 onzas y 6 ochavas que a 21 r/o hacen 10.335 reales; la hechura de los mismos a 12 r/o importó 6.199 reales.

Ya de febrero son los seis candeleros nuevos que hizo para el oficio de Ramillete y que eran "*yguales con pie, columna, mechero y arandela, redondos labrados con orlas de ojas otras labores hechas a torno, dicha arandela afianzada al mechero con pasador*". El precio del material fue de 3.677 reales, 17 maravedís, el de la hechura a 12 r/o 2.101 reales 17 maravedís.

El 11 de marzo cuando recibió una orden del veedor general indicándole que procediera a efectuar la compostura de una cazuela de plata que le sería entregada por el jefe del oficio de la Real Cocina don Santiago Rivera. El platero fue muy rápido en la ejecución pues tan solo dos días después la entregó arreglada.

El 5 de abril está datada la petición del veedor general de una serie de piezas destinadas al oratorio de la infanta Luisa Carlota futura esposa del infante Francisco de Paula. Según la cuenta del platero hizo: cuatro candeleros con pie redondo sobre bolas con adorno de orla de esterillas y otras varias de recuadros enlazados, granos y filetes, con inscripción Real Oratorio; una cruz con ráfagas en los ángulos, con un Cristo de cuerpo entero con el INRI sobrepuesto; pesaron todos 349 onzas y una ochava que a 23 r/o (que es la cantidad más alta vista hasta ahora por el material) importaron 8.029 reales 28 maravedís; tres sacras, una de ellas mayor, de forma cuadrilonga con resaltes en los ángulos y un florón en cada uno, con un copete formado por un globo de nubes con dos cabezas de querubines, grupos de espigas,

uvas y hojas, pesaron las tres 216 onzas y 7 ochavas y media que a 23 r/o sumaron 4.989 reales, 20 maravedís; un cáliz con pie redondo liso y dos orlas de hojas y gallones, columna redonda con orlas de grecas, hojas y cordoncillos, en la copa una faja resaltada y una orla; una patena con hijuela lisa y botón en su centro; una cucharita todo dorado a molido; un copón con pie redondo liso y dos orlas iguales a las del cáliz, con copa lisa y orla pequeña y tapa con tres orlas y una cruz de remate, todo dorado; un hostiario (de plata en su color) redondo liso con dos orlas de cartoncitos, gallones y hojas, tapa con dos orlas y remate redondo con una; dos vinajeras iguales redondas y lisas con pie redondo y una orla de hojas en el cuerpo, asa en forma de culebra con la cola lisa, la tapa engoznada con una faja con orla mate; un platillo ovalado, una campanilla y una palmatoria con despabiladeras. El costo total de la plata fue 14.031 reales, 8 maravedís. Las hechuras se pagaron a 21 r/o y tuvieron un costo de 14.732 reales 27 maravedís; por el dorado a molido de algunas piezas 1.100 reales. Las obras no estuvieron acabadas hasta el mes de junio.

En mayo renovó una cacerola de la real Cocina lo que costó 504 reales. También lleva fecha de mayo la cuenta de 6.604 reales que importó hacer un velador para la real servidumbre. Sobre la pieza contamos con el testimonio del contraste Vélez que la describe de la siguiente forma "*…un belador de plata compuesto de pie redondo liso labrado de quatro orlas, una de ojas en su plinto, otra en quarto bozel de granos y cintas lisas y las otras dos de esterilla y granos, columna redonda en forma de cañón hueco, por base un semi jarrón, capitel liso con la media uña labrada de ojas, un nudete en media caña y arandela vasante, onda con dos orlas y pantalla obalada conbersa con moldura en su arca, resaltada, labrada de orla de greca de círculos enlazados con cartela corta de dos ramales unidos con espiga para colocar en dicha arandela, gravado en su medio un esqudo de armas reales y un letrero, pesa ciento sesenta onzas y quatro ochavas, que a el respecto de veinte reales vellón cada una onza vale 3.210 reales*".

La misma fecha tienen las facturas que mencionamos a continuación referidas a composturas y obras nuevas realizadas para los distintos oficios. La primera se refiere a ocho fuentes, cuatro grandes y cuatro pequeñas, todas doradas, iguales, que se renovaron y bruñeron por los dos lados dejándolas como nuevas; las cuatro grandes importaron cada una 94 reales y la otras cuatro a 86 reales. El importe de la cuenta fue de 720 reales. Las dichas fuentes eran todas para el real Guardajoyas.

Asimismo lleva fecha del 28 de mayo otra cuenta presentada por Marschal, en este caso por reparos hechos en algunas piezas del Ramillete: dos braserillos, dos paletillas, seis cucharones y once de ragú, una cuchara, un porthulier, una chocolatera, el mango de una cafetera y tres tapas de vianda. El costo total fue de 466 reales. Del oficio de la real Cocina tuvo que reparar en este momento una cacerola por la que le pagaron 38 reales y del de Ramillete las siguientes: dos paletillas de helados, seis cucharones de sopa, doce de ragú y una cuchara.

En agosto de 1819 están datadas dos cuentas del platero que nos ocupa una por un atril de plata para servidumbre del oratorio de la infanta Luisa Carlota y otra por tres candeleros destinados a la servidumbre del Rey. El atril tenía el "*…pie formado*

por un bastidor cuadrilongo con molduras en sus vivos, entrecalle lisa y grecas, en los ángulos, un mascarón de león; el respaldo para el libro labrado, faxas lisas, rectas y circulares…"; el peso fue de 187 onzas y 2 ochavas, a 23 r/o, importó la plata 4.306 reales, 24 maravedís. Las hechuras se pagaron a 21 r/o y fueron 3.932 reales, 8 maravedís. Los candeleros tenían el "*…pie redondo liso adornado con dos orlas una de hojas y otra de esterilla, columna también redonda piramidal con un mechero unido también liso con orlas de ojas escamilla y cordoncillos…*"; pesaron 84 onzas y 2 ochavas que a 23 r/o importan 1.937 reales, 24 maravedís. La hechura se pagó a 12 r/o lo que supuso 1.011 reales.

En octubre está datada la cuenta presentada por Marschal por las siguientes composturas que hizo asimismo para el oficio de Ramillete: un plato grande de relevé, otros dos de asado, ocho flamenquillas, 25 trincheros y 27 cucharas y tenedores. El costo de todo fue 1.870 reales.

Por otra parte consta que para el mismo oficio reparó entre el 1º de abril y el 7 de noviembre las siguientes piezas: 4 veladores grandes, 2 paletillas de helado, 4 braserillos de vianda, dos campanas de flamenquillas, 2 cañones de veladores, 2 cafeteras, 3 cuchillos, una frasquera grande, una tapa de cocido, 6 candeleros, un cuchillo de desert, una pantalla, una tapa de asado, 2 chocolateros, 2 tenedores y una pua, una tapa de trincheros, 8 braserillos, 2 soperas completas, 6 cubillos de botellas y dos torquetes. El total tuvo un costo de 3.289 reales.

En enero de 1820 hizo 48 mangos de plata para cuchillos labrados de filetes, pesaron 115 onzas y media que a razón de 23 r/o sumaron 2.656 reales y ½; por las hechuras a 13 r/o 1.501 reales y ½. También en enero compuso para el oficio de Ramillete siete campanas de flamenquillas; 54 cubiertos y cuchara y 32 mangos para cuchillos y 48 cuchillos.

En febrero hizo seis candeleros para el oficio de Ramillete pesaron 175 onzas y una ochava que a 21 r/o importaron 3.677 reales y ½; por la hechura a 12 r/o le pagaron 2.101 reales y ½. Por otra parte le encargaron dos cubiertos, dos vasos y una cruz que por cuenta del Rey se destinarían a doña María de la Encarnación Oxeda del real monasterio de la Visitación (vulgo Salesas Reales); los cubiertos pesaron 10 onzas y 4 ochavas que a 23 r/o valían 235 reales y 24 maravedís; por la hechura a 40 r/o 420 reales; los vasos pesaron 9 onzas y 3 ochavas, que a 23 r/o costaron 80 reales; en la cruz se dio junto el precio del material y el de la hechura 80 reales.

También de febrero son otros encargos para el oficio de Ramillete: dos terrinas de plata redondas iguales con sus tapas con remate y dos asas; pesaron 129 onzas a razón de 23 r/o importaron 2.967 reales, mientras que por la hechura a 16 r/o fueron 2.064 reales. Asimismo hizo un chocolatero con mango de madera y tapa dorada por dentro; pesó 43 onzas y 10 adarmes a 23 r/o 1.003 reales, 12 maravedís; la hechura a 16 r/o 698 reales; por el dorado a molido 384 reales. De nuevo están datadas en febrero varias piezas que compuso para el Ramillete y Cava: un cubillo, un velador, una paletilla para helados, una cafetera, un braserito para calentar vianda todo con un costo de 434 reales.

En junio le encargaron una salvilla de plata para servir en las Cortes; según se indica llevaría barandilla y sería como para doce vasos; para realizarla le dieron bastante plata vieja entre las que había algunas estatuillas religiosas. La pieza nueva pesó 52 ½ onzas, a 21 r/o 1.106 reales, 14 maravedís mientras que su hechura se valoró en 14 r/o haciendo un total de 738 reales 12 maravedís.

También data de junio el encargo de otras piezas para el oficio de Ramillete: 29 candeleros, un velador, 4 cafeteras, un braserillo, dos chocolateros, un portavinagreras, una campana, una sopera de Valençay; por otra parte también compuso además seis escribanías con sus platillos para la servidumbre del Salón de Cortes.

De octubre de 1820 son los reparos en varias obras destinadas a las reales servidumbres. Así tuvo que rehacer tres braseritos, una cafetera, un palillero en forma de puercoespín, cinco candeleros de la Cerería, dos veladores, dos terrinas con sus forros, un cuchillo de desert. Todo ello costó 693 reales de vellón.

En noviembre hizo un juego de plata para decir misa destinado a la real Capilla de la Moncloa, compuesto de cáliz, con patena dorados, vinajeras con asa en forma de cabeza de culebra, con campanilla, platillo ovalado y cucharilla; todo pesó 71 onzas y media ochava, que a 21 r/o importan 1.492 reales, 12 maravedís; mientras que por las hechuras a 16 r/o le pagaron 1.137 reales. De todas las piezas mencionadas solo han llegado a nuestros días las vinajeras y su salvilla (lám. 3) que fueron publicadas por Fernando Martín[9]. Las jarritas tienen cuerpo ovoide, boca lanceolada, tapa de remate con la A (agua) en un caso y la V (vino) en el otro, asa en forma de sierpe o culebra; por su parte la salvilla es de forma oval con ligera orla de escamas similar a la que presentan las vinajeras en cuerpo y pie.

En el mes de mayo renovó dos terrinas de Valençay por cuya hechura le pagaron a 16 r/o 1.920 reales en total siendo su peso 120 onzas y una ochava y media a 21 r/o, por lo que la plata costó 2.523 reales, 25 maravedís. Las piezas son descritas por los contrastes Vélez y Castroviejo de la siguiente forma: "*dos cazuelas de plata nuebas iguales redondas con dos asas, tapa con moldura en su vivo, remate torneado en forma de jarrón y dos escudos de armas reales tallados en cada una*". Además compuso las siguientes piezas para el Ramillete: doce trincheros, dos cuchillos de desert, dos resortes para veladores, una tapa grande de terrina. Para hacer los arreglos le dieron en plata vieja 1.855 reales que descontados de los 4.857 reales, 25 maravedís que tuvo de costo la plata nueva quedaron a su favor 3.002 reales, 25 maravedís.

Sabemos por un documento que en julio, septiembre y diciembre hizo obras para el Ramillete y por otra parte algunas para el Oratorio del infante don Carlos y para la parroquia ministerial. En total sumó 2.543 reales, pero carecemos de los detalles de las diversas cuentas.

De los seis primeros meses del año 1822 hay una cuenta de 516 reales que se le abonaron por composturas hechas en piezas del oficio del Ramillete. Los arreglos fueron los siguientes: en dos candeleros de la Cerería, en dos cafeteras, en un

9 F.A. MARTÍN, ob. cit., p. 189.

salero, en un chocolatero, en una cafetera, en un taller, en un palillero con forma de puercoespín, en dos portavinagreras, en un salero grande doble y en un velador.

Por otra parte de mayo de 1822 es la factura por hacer un cáliz con su patena, hijuela y cucharita todo dorado para el oratorio del infante don Carlos. El cáliz pesó 42 onzas, 1 ochava a 21 r/o importó 884 reales, 21 maravedís; por la hechura le pagaron 842 reales, 17 maravedís a 20 r/o; por dorar todas las piezas 664 reales. Para hacerlas le entregaron dos cálices viejos con sus patenas y cucharitas; el valor del material fue 1.345 reales que se descontaron del total de 2.403 reales, 4 maravedís que era a lo que ascendía el costo de las citadas obras nuevas. El cáliz lo describieron los contrastes Vélez y Castroviejo de la siguiente forma: "*un cáliz de plata compuesto de pie, columna en forma de parra, redondo adornado a trechos de orlas de diferentes labores, copa con sobrecopa y un adorno de hojas de parra esto sobrepuesto*".



LÁMINA 3. *Juego de vinajeras con salvilla y campanilla. Marcas personal de Carlos Marschal y de villa y corte sobre 20, 1820. Palacio Real. COPYRIGHT © PATRIMONIO NACIONAL.*

En diciembre le encargaron un gran número de composturas para el oficio de Ramillete. Las obras las tuvo terminadas en enero del año siguiente como veremos a continuación

De enero de 1823 es la cuenta de las siguientes piezas que tuvo que arreglar: dos tapas de terrinas, un portavinagreras, una tetera, siete tenedores, una terrina, varios veladores, una tapa, una huevera, tres campanas, un salero doble, un candelero, una taza, una cafetera, un chocolatero. Todo ello tuvo un costo de 649 reales.

El 23 de diciembre el jefe del servicio de Ramillete hizo la petición al veedor de que diera la orden al platero Carlos Marschal de arreglar las siguientes piezas inutilizadas tras el viaje de la Corte a Sevilla: nueve candeleros, dos cafeteras grandes, cinco cafeteritas, dos portavinagreras, cinco saleros, diez y siete vasos de familia, cuatro braserillos de vianda, once tenedores, dos veladores, una campana de flamenquilla, tres cucharas, tres hueveros, un chocolatero, diez trincheros, una terrina, una tapa de terrina, una pantallita de velador, un cañón de velador, una campana, un cubillo, ciento cuarenta tenedores y ciento cuarenta y seis cucharas. El costo de la reparación de estas obras fue de 1.887 reales.

De 1824 no contamos con noticias profesionales quizá porque cayera enfermo y no pudiera trabajar. Como publicó Fernando Martín[10] había otorgado testamento el 16 de agosto de 1823, memoria al día siguiente, y codicilo el 25 de abril de 1824, muriendo el 28 de abril de este año como indicó Javier Montalvo[11] a la vista del expediente personal del platero que se conserva en el Archivo del Palacio Real de Madrid[12].

Conclusiones

1º. Durante todo el periodo en que duró la guerra -de 1808 a 1813- no recibió encargo alguno de la Casa Real.

2º. A partir de 1814 los encargos son numerosos destinados a recibir al rey Fernando VII primero en Madrid y luego en Aranjuez.

3º. En los primeros años hizo mayor número de piezas nuevas porque habían desaparecido en la guerra, pero a medida que los distintos oficios reales tuvieron sus ajuares al completo (gracias al trabajo de los plateros reales) de lo que se ocupó fundamentalmente fue de reparar las piezas que se estropeaban y sólo en casos excepcionales las hacía totalmente nuevas.

4º. Prácticamente en todos los casos el valor de la plata fue a 21 reales onza que por lo visto es como se pagaba la plata en la Casa de la Moneda, pero que incluso en alguna ocasión en los últimos años de su actividad se llegó a pagar a 23 reales.

10 Ibídem, p. 403.
11 J. MONTALVO, ob. cit., pp. 369-383.
12 AGP. Reinado Fernando VII, caja 624, expediente 29.

5º. El precio de algunas hechuras de obras domésticas varió significativamente desde los 9 r/o que cobró por 3 cubiertos en 1817 hasta los 36 reales por terrinas, portavinagreras y saleros de 1817.

6º. Las piezas que más hizo fueron los candeleros y su hechura siempre se pagó a 12 r/o.

7º. En las piezas religiosas se valoró bastante la hechura: pie de salero de 1817 en 26 r/o, un plato del mismo año al mismo precio, dos juegos de oratorio uno de 1817 y otro de 1819 y un atril del mismo año en 21 r/o, otro juego de oratorio de 1821 en 20 r/o y un juego de decir misa de 1820 en 16 r/o.

	1814	1815	1816	1817	1818	1819	1820	1821
4 candeleros	12 r/o							
velador		16 r/o						
escribanía		12 r/o						
28 candeleros			12 r/o					
2 veladores			16 r/o					
2 veladores			17 r/o					
12 platos			12 r/o					
12 platos				12 r/o				
escribanía				12 r/o				
4 soperas, platos, 8 cucharones y 8 candeleros				16 r/o				
3 cubiertos				9 r/o				
2 terrinas 3 portavinagreras 6 saleros				36 r/o				
3 platos, tazón, salero, concha				26 r/o				
plato				26 r/o				
2 cazuelas				14 r/o				
pie de salero				26 r/o				
10 candeleros				12 r/o				
bacinica				16 r/o				
portavinagreras 6 saleros				36 r/o				
10 candeleros				12 r/o				
2 soperitas				14 r/o				
2 terrinas				14 r/o				
chocolatero				14 r/o				
cucharón				14 r/o				
1 paleta				20 r/o				
2 cubiertos					40 r/o			

2 cafeteras chocolatero cuchillo					16 r/o			
velador					16 r/o			
cubierto					40 r/o			
coponcito					18 r/o			
18 candeleros					12 r/o			
6 candeleros					12 r/o			
4 candeleros, cruz, 3 sacras, cáliz, patena, hijuela, cucharita, vinajeras platillo, campanilla, palmatoria, despabiladeras					21 r/o			
18 candeleros						12 r/o		
6 candeleros						12 r/o		
Juego de oratorio						21 r/o		
atril						21 r/o		
3 candeleros						12 r/o		
48 mangos cuchillos							13 r/o	
6 candeleros							12 r/o	
2 cubiertos 2 vasos cruz							23 r/o	
2 terrinas							16 r/o	
chocolatero							16 r/o	
salvilla							14 r/o	
cáliz, patena platillo, vinajeras cucharita, campanilla							16 r/o	
2 terrinas								16 r/o
cáliz, patena, hijuela, cucharita								20 r/o

Gabriel Fernández y la condición del Gremio de Plateros en la capital de la Nueva Galicia

JUAN CARLOS OCHOA CELESTINO
RICARDO CRUZALEY HERRERA
Orfebres e Investigadores Independientes

La conformación de una organización gremial tiene como finalidad: regular, controlar y abrigar a un grupo de individuos dedicados a una actividad artesanal determinada, en cuanto a la producción de oficio, costos de mano de obra, suplemento de sus materias primas, la manera y en donde realizaban sus procedimientos, así como el cumplimiento de las reglamentaciones legales como el pago de impuestos, todo lo cual era regulado por las disposiciones establecidas en un conjunto de normas conocido con el nombre de Ordenanzas. De esta manera en la etapa que va desde el segundo cuarto siglo XVI y hasta los inicios del XIX, para los territorios americanos, principalmente la Nueva España y la Nueva Galicia, permitió a la sociedad económicamente productiva y proveedora de un sin número de productos manufacturados, adecuar los mecanismos para evitar la competencia desleal y brindar las reglas con las que todos sus agremiados pudieran competir de manera más equitativa en la búsqueda de clientes a los cuales proveer de dichos beneficios. Esta organización aplicada en tierras americanas estaba basada en las disposiciones que se habían determinado para los gremios en la Península, con sus respectivas particularidades que se ajustaban a las necesidades propias del nuevo entorno.

Por eso es importante conocer la manera en que durante el paso del tiempo, se fueron ajustando estas normativas y las variantes particulares que en cada reino, región o localidad se establecían y desde que tiempo; así también como los cambios que con el paso de él se fueron dando, adecuando las situaciones que fueron exigiendo los mismos agremiados de acuerdo a tradiciones, dinámica social o los requerimientos y necesidades de los clientes, de la disposición de los materiales que se utilizaban para elaborar los productos finales que proveían.

Muchas veces es difícil precisar desde qué momento se aplicaban tal o cual disposición por la falta de una documentación existente o conocida. Las fechas a partir de las cuales se puede considerar establecido un gremio y sus ordenanzas para una región o demarcación no siempre son conocidas con precisión. Pues de no estar plenamente documentadas estas fechas, solo se puede dar como supuesto el hecho de que desde la capital política del Reino, se hacía efectiva la implementación de las ordenanzas que ahí se aplicaban, extendiéndose hacia todo el reino que lo conformaba, dichas reglamentaciones, tal es el caso de la ciudad de Guadalajara, en donde creíamos que desde tiempo antiguo, entiéndase siglo XVII, existía un gremio de plateros establecido y con ordenanzas propias, que actuaba como tal, pues por un registro localizado en el Archivo del Sagrario Metropolitano de la Catedral de Guadalajara[1] en el que se asienta el nueve de enero del año de 1670 el fallecimiento de Juan de Lamas de oficio platero, que manda se le celebren dos aniversarios, uno de ellos en el templo de la Compañía de Jesús a san Eligio y el otro a san Francisco Xavier; lo que nos hace pensar que para esas fechas y desde tiempo antes, existía conformado un gremio o una cofradía, la cual se encontraba bajo la protección de san Eligio, quien era uno de los patronos de los plateros. El hecho de fundar un aniversario a san Eligio nos aporta un dato de relevancia sobre la ubicación en el templo de la Compañía de Jesús, llamado santo Tomás, en la ciudad de Guadalajara; de la existencia de una posible imagen del santo patrono de los plateros, lo que sugiere que existía una organización de cierto peso en la vida social y gremial de la ciudad, pues el hecho de contar en uno de los templos de la Compañía con una imagen del santo formando parte de uno de sus altares, nos habla de la importancia del gremio; y de la devoción que a su patrono le tenían sus agremiados, sin embargo no hemos podido localizar ninguna descripción del interior del templo donde se hiciera mención de los altares. Aunado a este dato hay otro unas fojas adelante[2], documentando el fallecimiento en 1676 de Lucas del Fresnillo, español y oficial de platero, con lo que nos habla de la vigencia en la organización de lo que sería un gremio establecido con los grados de especialización de sus integrantes.

Tenemos noticias que en la Nueva Galicia y por ende en su capital Guadalajara, se había fundado una Caja Real con el objetivo de colectar los recursos que por razones de impuestos y demás trámites se recaudaban de manera más regular, a partir de 1542, ya que esa fecha se tiene como la definitiva luego de los varios asentamientos en los que se intentó fundar la ciudad.

Continuando con lo que hemos mencionado como parte de una primera visión sobre el desarrollo de la actividad platera en la Nueva Galicia, y con motivo de la investigación que dio como resultado el guión museológico de la Sala de Orfebrería del Museo de Arte Sacro del Arzobispado de Guadalajara, en donde concluimos que durante esos primeros años y prácticamente durante toda la siguiente mitad del siglo, los artículos de orfebrería requeridos para los servicios religiosos o el uso particular de la población, mayoritariamente eran encargados principalmente a los

1 ASMG. Libro Primero de entierros, f. 23.
2 ASMG. Libro primero de entierros, f. 53.

plateros de la ciudad de México. Ya que de los trabajos realizados en Guadalajara en esos primeros tiempos, hasta ahora solo tenemos como la obra más antigua conocida con la marca de la Caja Real de la ciudad de Guadalajara a un relicario que dimos a conocer en 2008[3], obra de estilo manierista, de formas sólidas, libres de ornamentos y de elegante presencia, que fue realizada por bienes dejados en disposición testamentaria de Gerónimo de Rueda, lo lamentable de este ejemplo es su anonimato que nos permitiría conocer a uno de los integrantes de este gremio de plateros y de quien la obra en cuestión nos deja ver a un orfebre calificado y con pleno conocimiento de los lenguajes estilísticos vigentes. El resto de obras hasta ahora conocidas en la ciudad provienen o están marcadas en la ciudad de México, y de esto tenemos el caso de un cáliz que hemos documentado al haber interpretado su marcaje el cual corresponde a Domingo de Orona y llevar la marca de localidad de la ciudad de México, lo que nos indica que había un flujo importantes de piezas y bienes provenientes de aquella establecida y organizada ciudad, hacia una que vivía sus años iniciales consolidándose y atrayendo a profesionales de las distintas actividades que cubrieran las demandas de bienes y servicios que la pujante sociedad estaba requiriendo. El hecho de existir esta pieza marcada en la ciudad de Guadalajara, por lo tanto nos habla de la vigencia de ciertas disposiciones que exigían algunos trámites a cumplir por parte de los fabricantes de estos productos, lo que implicaba cierto grado de organización gremial.

El "gremio" de plateros en Guadalajara poco a poco se fue conformando, produciendo por sus agremiados las obras que eran demandadas por su clientela y cuyo estilo era del gusto de la población local; la actividad productiva y creadora en el gremio fue creciendo en calidad, tanto que los trabajos fueron requeridos por los habitantes de otras zonas tan diversas y lejanas como lo es Tepeusila en el actual estado de Oaxaca, en donde el ejemplo lo tenemos en una lámpara que dio de limosna Juan Hernández[4], fechada en 1721, o los ciriales de Huayapan también en el estado de Oaxaca[5], marcados en Guadalajara con la misma variante de localidad de la lámpara, y que al mismo tiempo de mostrarnos la importante producción que fueron alcanzado los plateros en la Nueva Galicia, nos hablan de las rutas comerciales tanto terrestres como marítimas que se establecieron, pasando por Oaxaca y que llegaban desde Guadalajara alcanzando a la Capitanía General de Guatemala o Panamá, pero que en algunos casos continuaban hacia el norte, hasta Zacatecas por tierra, o rumbo a Culiacán y las Californias por mar, partiendo desde el puerto de San Blas que oficialmente se fundara en 1767, pero que desde mucho tiempo antes era conocido y utilizado como punto de partida o arribo por embarcaciones que comercializaban productos tanto en el recorrido de la nao de China que llegaba a Manila y que a

3 J.C. OCHOA y R. CRUZALEY, "Una Marca de Localidad Inédita en Guadalajara", en J. PANIAGUA PÉREZ y N. SALAZAR SIMARRO (coords.), *La plata en Iberoamérica, siglos XVI al XIX*. México D.F. INAH-Universidad de León, 2008.

4 Lámpara descrita por la Dra. Esteras y que pertenece a las colecciones del Museo Franz Mayer, institución a la que agradezco sinceramente el que me permitiera revisar la pieza personalmente.

5 Agradezco al investigador Andrés de Leo, la referencia de estas obras que el documentó.

su regreso ocupaba: reabastecerse de alimentos, menajes, reparación de las naves, o desembarco de pasajeros tal vez enfermos que necesitaban atención y no podían esperar hasta llegar a Acapulco, así como de navíos que por los mares del sur recorrían desde Panamá[6], pasando por Guatemala, los puertos de la costa de Oaxaca como Huatulco, Acapulco y llegando a san Blas en la Nueva Galicia para continuar hasta Mazatlán y las Californias, con el fin en estos últimos sitios al norte de fundar pueblos y presidios, con los que se hacía presencia evitando el establecimiento y fundación por parte de holandeses y rusos de villas o pueblos con lo que pudieran exigir esos reinos propiedad y dominios sobre las tierras; aparte que una vez realizadas esas fundaciones estaba la necesidad de cubrir las demandas de productos tan necesarios y distintos para la sobrevivencia de los pobladores, pues muchos de ellos no se producían en esas zonas, como lo fueron el cacao, los textiles, materiales y herramientas o para el comercio como son los tintes; el importante número de obras que marcadas según lo demuestran las variantes de la marca de localidad utilizada en la Caja Real de Guadalajara, y actualmente ubicados en distintos acervos[7], no queda más que suponer ante esta evidencia, y la presencia en Guadalajara de obras, algunas marcadas en Guatemala y otras aunque sin marcas pero con soluciones formales o estilísticas plenamente guatemaltecas, del importante papel que fue adquiriendo el comercio con esa parte del sur, e insistimos, en las rutas comerciales ya por tierra o navegando por los mares del sur, principalmente entre Guatemala y Guadalajara, actividad en el que el gremio de plateros y sus integrantes tuvieron un papel destacado, importancia que apenas estamos vislumbrado, y que seguramente fue dando identidad a Guadalajara como centro de intercambio en bienes y servicios que ahora la distingue. Desde tiempos del obispo de Guadalajara don Juan Gómez de Parada, que lo fue entre 1735 a 1751 y que siendo originario de Guadalajara, pues nació en esta ciudad el 21 de marzo de 1678[8], primero fue nombrado obispo de Yucatán, promovido a Guatemala de donde pasó a Guadalajara, su ciudad natal, él seguramente conoció y valoró el trabajo de los plateros de aquellos lugares, promoviendo el establecimiento de manera oficial y abierta la ruta comercial marítima entre ambas ciudades para traficar con productos que en ambos sentidos beneficiarían la economía, trayendo cacao, llevando lanas y en donde uno de los más importantes argumentos para sustentar este comercio, fue la reducción de los tiempos en el transporte de las mercancías por mar comparado con lo dilatado y con el consabido aumento de costos cuando se realizaban los traslados por tierra, proponiendo la creación de una organización de capital privado que incluiría a varios particulares que aportaría recursos para adquirir una flota naval, equiparla y realizar la comercialización de productos, además de ceder una propiedad personal que fuera la sede de dicha

6 Archivo Histórico del Cabildo de la Arquidiócesis de Guadalajara (AHCAG). Sección Gobierno, Serie Secretaria, Años 1815-1819, Caja 17, exp. 16.

7 Como el cáliz de la parroquia de Astráin, documentado por la Dra. Carmen Heredia en *Arte Hispanoamericano en Navarra*. Pamplona, 1992, p. 69.

8 ASMG. Libro 8 de Bautismos y 3 de Confirmaciones, que va de los años 1671 al 1684, siendo sus padres don Jinez Gómez y Valdez y doña Mariana Parada.

compañía. Sin embargo no fue el único obispo que lo había sido primero de Guatemala y posteriormente de Guadalajara, y que vieron la necesidad y conveniencia de promover un comercio de manera más intensa y sostenida, pues don Carlos Gómez de Cervantes, antes que don Juan Gómez, ya había estado en aquellas tierras antes de pasar a la Nueva Galicia. De manera oficial se realizó una petición por parte del Cabildo del Ayuntamiento con el fin de solicitar al Consejo de Indias el establecimiento formal de una ruta de navegación que tuviera como fin el comercio de productos entre Guatemala y Guadalajara, documento que hemos localizado[9] en el Archivo Histórico del Cabildo de la Catedral de Guadalajara, fechado en 1758, pidiendo además de la apertura de la ruta comercial por mar teniendo como puerto en la Nueva Galicia a Calas de Navidad, Melaque, Valle de Banderas, la creación de la Casa de Moneda de la ciudad, hecho que ocurrió muy tardíamente hacia 1811, la creación de la Universidad de Guadalajara que también se concreto posteriormente hacia 1792. Todas estas peticiones fueron cumplidas, a distintos tiempos y bajo diversas situaciones. Tan tardía fue la apertura oficial y creación del departamento de san Blas por el Visitador General quien vio la conveniencia de establecer dicha ruta comercial según consta en un documento que resguarda el Archivo de la Real Audiencia[10], que no se consolidó hasta el año de 1767; sin embargo esta apertura no quiere decir que a partir de ese momento se inició el intercambio comercial desde distintos puertos del mar del Sur, pues ya desde el siglo XVI se habían realizado intentos por establecer puertos que permitieran el conocimiento de territorios y el comercio marítimo por esas costas; lo que implicaba que en muchos casos ese comercio fuera de contrabando y por consiguiente no esté debidamente documentado, entre otras cosas: que productos fueron los que se pudieron manejar de esa manera, y que sin embargo suponemos debió de incluir piezas de platería.

Como parte del conocimiento que sobre el Gremio de Plateros de la ciudad de Guadalajara hemos encontrado, hay un documento que merece especial interés, localizado en el Archivo de la Real Audiencia, que resguarda la Universidad de Guadalajara[11], y que contiene un expediente con la denuncia por parte del maestro platero don Gabriel Fernández (lám. 1), en la que este platero se niega a sacar el ángel del gremio que por tradición acompañaba al paso del Señor del Santo Entierro, imagen titular de una de las cofradías más antiguas y de mayor prestigio de la ciudad[12], y que los distintos gremios solemnizaban el Viernes Santo acompañando cada uno con un ángel, durante la procesión que se realizaba por las calles de la ciudad partiendo desde la Iglesia Catedral, con rumbo al convento de Santa María de Gracia, de las monjas dominicas, para de ahí trasladarse al templo de la Compañía, al de san Agustín, al de san Francisco y terminar en el Hospital de San Miguel, sitio original del establecimiento de la cofradía.

9 AHCAG. Sección Gobierno, Serie Secretaría, año 1758, ficha 2.

10 ARANG. Archivo de la Real Audiencia de la Nueva Galicia, Ramo Civil, Caja 67, G 2- 821.

11 ARANG. Ramo Civil, Caja 441, Expediente 7, Progresivo 7205.

12 L.E. OROZCO, *Cristos de caña*. T. IV. Amate Editorial, S.A. de C.V. Guadalajara, Segunda Edición, 2006.



LÁMINA 1. *Marca personal del maestro platero Gabriel Fernández. Inédita.*

La Cofradía de Nuestra Señora de la Soledad y del Santo Entierro fue fundada en Guadalajara el 21 de febrero de 1589, dando su aprobación el Sr. Obispo Fray Domingo de Alzola. Esta cofradía tuvo varios sitios donde se mantenían las imágenes titulares; originalmente estaba establecida en el Hospital de san Miguel, pero apenas unos años después pasaron sus imágenes a la capilla del Sagrario dentro de la catedral, para mudarse al siguiente año y ser colocadas en la Capilla de la Soledad, allí mismo en el interior de la catedral, donde permanecieron hasta el año de 1676. Nuevamente habría un traslado al construirse a partir de 1658, gracias a la generosidad de doña Juana Román, el templo de la Soledad a un costado de la catedral y a donde pasaron las imágenes (lám. 2). Todos estos datos los aporta Mota-Padilla en su *Historia de la Conquista de la Nueva Galicia*.

Al parecer la imagen original de Cristo yacente pudo haber sido una escultura ligera, de pasta de maíz, y en el siglo XVIII parece que se cambió esa imagen por la actual de madera tallada y policromada (lám. 3), articulada de sus hombros, que primero se disponía en una cruz y con ella se representaba la escena del Descendimiento para luego ser colocada en su urna, en la que era llevada en procesión por las calles de la ciudad. Varios momentos tuvo la popularidad de esta devoción y procesión, pues durante la segunda mitad del siglo XIX decayó enormemente por las situaciones políticas del país, hasta reducirse el recorrido de la procesión solo al interior del templo, para prácticamente desaparecer la cofradía en los inicios del siglo XX; en el año de 1925, siendo en ese entonces Arzobispo de Guadalajara, don Francisco Orozco y Jiménez, le entrega la atención del templo a los religiosos de la Congregación de la Pasión, pero el año de 1933 es clausurado el templo por orden del gobierno, el clero interviene disponiendo de los objetos que dentro del templo se conservaban y en una relación se anota que la imagen de la Virgen de la Soledad y el Cristo del Santo Entierro se llevan a catedral. Para 1950, en tiempos del gobernador Lic. Jesús González Gallo, se decide derribar el templo, para esa fecha era arzobispo

de Guadalajara el Emmo. Sr. José Gariby Ribera, quien pide se construya un nuevo templo dedicado a la Virgen de la Soledad, cuyo proyecto corrió a cargo del Pbro. e ingeniero Pedro Castellanos. En 1951 el arzobispo nombró encargado de la construcción de dicho templo al Pbro. Luis Enrique Orozco, quién escribió un libro ya citado, de donde tomamos los datos. El dicho arzobispo por petición del padre Orozco erigió canónicamente la Hermandad de Nuestra Señora de la Soledad en 1952[13], heredera de aquella antigua Cofradía de gran arraigo en la sociedad local. Es en el año de 1956 cuando se trasladan desde la catedral las imágenes de Nuestra Señora de la Soledad y del Santo Entierro a su nuevo y hasta el momento su última sede.



LÁMINA 2. *ANÓNIMO. Virgen de la Soledad, obra ligera de caña de maíz, policromada, siglo XVI. Templo de la Soledad, Guadalajara (México).*

13 Pbro. R. RAMÍREZ JOSÉ, *Ntra. Sra. De la Soledad*. Artes Graficas S.A. Guadalajara, 1965, p. 55.

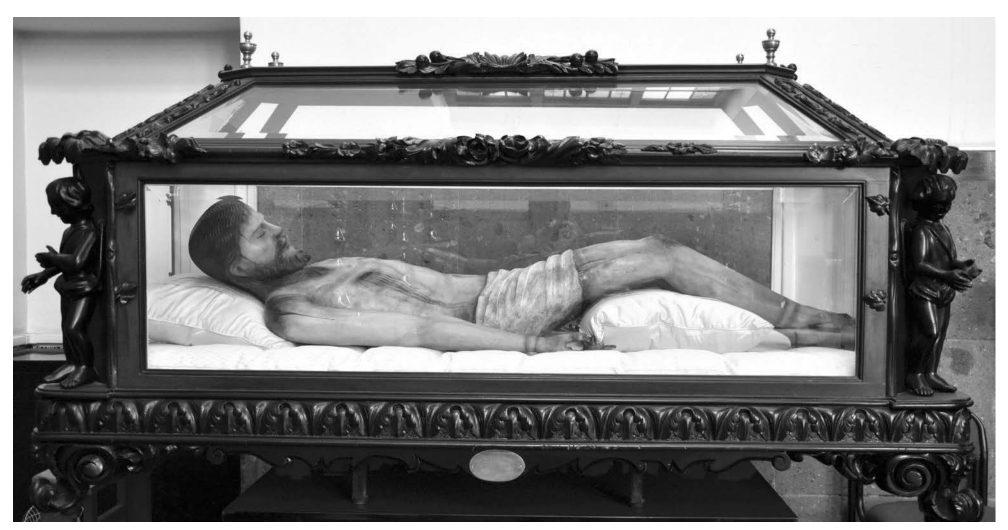


LÁMINA 3. *ANÓNIMO. Santo Entierro de Cristo, talla en madera policromada, siglo XVIII. Templo de la Soledad, Guadalajara (México).*

Seguramente la antigua cofradía del Santo Entierro contaba entre sus cofrades a más de algún platero, pero entre otras cosas, según lo visto, el gremio de plateros y todos los demás gremios establecidos y organizados en la ciudad debían por obligación sacar una imagen de un ángel, llevada por cada uno de los mayordomos en representación de los mismos, y acompañar el paso de la imagen de Nuestra Señora de la Soledad y al Santo Entierro de Cristo[14]. Así lo confirma el documento de una petición que realiza el Presbítero Sebastián José de Alarcón, Mayordomo entonces (1752) de la Cofradía de la Venerable imagen de Nuestra Señora de la Soledad, a los Srs. Jueces de Gremios de la ciudad, cuando se entera de que el gremio de doradores no quiere participar ese año sacando la imagen de su ángel; además se les previene de que no deben excusarse con "pretextos frívolos" pues se verían sancionados con una pena de veinte y cinco pesos, la mitad aplicada para la construcción del real palacio y la otra mitad para la cofradía. Sebastián José de Alarcón, precisa que no solamente deben sacar el ángel y colocarlo en la calle, sino que deben acompañar a las imágenes (de la Virgen de la Soledad y al Santo Entierro) hasta dejarlas en su capilla.

Tal vez, las esculturas de los ángeles portaban las "Armas Christi" como muestra el ejemplo de otra cofradía del Santo Entierro que existe en la ciudad de Morelia, la cual tiene como sede el templo del antiguo convento de monjas dominicas de santa Catalina de Siena y cuya imagen titular[15] se muestra en una elegante y opulenta urna de madera recubierta de carey y engalanada con pequeñas esculturas de angelitos por-

14 Archivo Municipal de Guadalajara (en adelante AMG). Gremios 20/1752, Paquete 1, legajo 106.

15 Esta imagen de la cual se ha dicho que está elaborada en pasta de caña, pero que nosotros hemos revisado y dado a conocer que es una talla en madera policromada en *Jubileo Episcopal 1985-diciembre-2010*. Zamora, 2010, p. 173.

tando las "Armas Christi" realizadas en plata y ángeles turiferarios tallados en madera y policromados, los últimos vestidos de luto, que aunados a candeleros y a los recubrimientos de los soportes en forma de garras así como a otros elementos decorativos consistentes en floreros y conchas todo elaborado en plata, sin marcas, de factura posiblemente guatemalteca, forman un conjunto que hemos revisado directamente y del cual estamos elaborando un estudio más profundo. La diferencia sería que en el caso de Morelia, las esculturas de los ángeles son de pequeño formato y forman parte de la decoración de la urna, y que en el caso de Guadalajara serían esculturas o imágenes de mayor formato e independientes del Cristo del Santo Entierro y su urna, la cual se sacaba durante la procesión por las calles de la ciudad y recorría varios de los templos de ella. Desafortunadamente los distintos ángeles que acompañaban a los titulares de la cofradía, no se conservan más que en el recuerdo, incluso la imagen de Cristo fue modificada durante la última intervención con motivo de una restauración, la cual se realizó de manera poco afortunada, pues de ser una imagen con los brazos articulados, se fijaron estos, con lo cual no se puede colocar en una cruz como se hacía antiguamente para representar su descendimiento antes de colocarse en la urna previamente a la procesión. A pesar de que el Sr. Arzobispo don José Gariby Ribera había renovado la Hermandad, de aquella procesión en que participaban la sociedad devota y civil, los cofrades, el cabildo eclesiástico, las autoridades civiles, en ocasiones también los obispos de turno y los gremios acompañando en su recorrido por distintos templos de la ciudad a la imagen de Cristo yacente, como parte de la viva expresión piadosa de una cofradía, no queda nada, pues ninguna procesión por pequeña que fuera, se realiza, quedando relegada la imagen de Cristo en una urna de madera elaborada en 1897 a un costado del presbiterio, donde lo más que se podía observar era los pies de la escultura.

Esta costumbre de tener que sacar una imagen de un ángel por los mayordomos de los distintos gremios de la ciudad, no fue aceptada por Gabriel Fernández, maestro de platero con tienda propia, abierta en la ciudad, negándose a dicha participación, hecho que le correspondía por ser él, el mayordomo del gremio de plateros; con lo que a partir de eso, él no reconocer la validez de la elección en la que fue electo como mayordomo, argumentando para ello, que el gremio de plateros no está constituido como tal, ya que no cuenta con las ordenanzas propias que todo gremio debe tener, por lo que desconoce que esté formalmente establecido. Así lo manifiesta en un documento dirigido a los Jueces y Diputados de Gremios con fecha de 20 de marzo de 1767 y firmado en la ciudad de Guadalajara.

Mediante este documento que nos da luz sobre una situación que veníamos considerando como cierta, respecto a que habría una organización gremial formalmente establecida en la que estaban agrupados los plateros de Guadalajara, como mencionamos anteriormente y apoyados en argumentos tales como la anotación de la condición de un oficial cuando se registra su muerte, y la existencia de una imagen en un templo principal de la ciudad dedicado al patrono de los plateros, situación que se daba en otras ciudades en donde el gremio tenía a su cargo el cuidado de una capilla inclusive, como lo era en la ciudad de México y su catedral, o el conocimiento de obras de platería marcadas en la Caja Real de Guadalajara.

El primer punto que menciona Fernández en el documento, es sobre la negativa de participar con sacar el ángel para solemnizar la procesión del Viernes Santo hablando a titulo del grupo, pues dice: “no estar los plateros de esta ciudad en obligación de sacar, ni acompañar con ángel alguno, ni otro paso, en la procesión con que el santo Entierro de Christo crucificado se solemniza la tarde del viernes santo”. Sobre esto argumenta: “Que no hay obligación justificada de solemnizar dicha procesión a costa de sus individuos” y agrega: “que esta actividad (la de solemnizar la procesión) no es una obligación, sino solo un encargo. Y que la aceptación de ello debe ser libre, no un mandato, que dicha procesión no conlleva una necesidad pública, y que si fuera obligación para los demás gremios, no se puede extender a los plateros de la ciudad”. Es aquí donde deja caer la clave del asunto, pues dice: “respecto de que ellos no hacen verdadero gremio” y sostiene esta afirmación, mencionando la ausencia hasta ese día de ordenanzas con las que deban gobernarse, pues la formación de ellas y su observancia son calidad indispensable para su formalidad.

Pasa luego a insistir en que si ya hubiera ordenanzas que constituyeran formalmente al gremio, o la ausencia de estas no se estimase necesaria, de cualquier manera, en la situación en que se encuentre, se declare nula la elección que se hizo sobre él, como mayordomo del gremio durante ese año, anotando irregularidades en esa elección.

Varios puntos distintos y por demás complejos presenta ya este reclamo, uno y con el que inicia todo este asunto es el rechazo de su parte a sacar al Ángel durante la procesión, en donde se consideraba que dicha cofradía incluía o contaba con los apoyos de las distintas organizaciones que conformaban la sociedad de su tiempo, y vemos por el llamado del mayordomo de la cofradía, el cual tiene que acudir a las autoridades para que obliguen a los distintos gremios a participar, que no todos estaban convencidos de dicha obligación, tal vez porque eso implicaba costos personales al mayordomo, distintos de los que como mayordomo debía erogar para las celebraciones de sus fiestas patronales, en el caso de los plateros, al obispo san Eligio. Razón esta que argumenta también Fernández, pues seguramente era una procesión importante y muy vistosa, ya que se recorrían los principales templos incluyendo la catedral. El hecho de acompañar los gremios con una imagen de un ángel es una actividad a la que sus mayordomos se muestran renuentes, como lo demuestra también un documento fechado en 1802 y localizado en el Archivo del Ayuntamiento municipal de Guadalajara, en donde el alcalde mayor del gremio de plateros, el maestro platero don Rafael Villaseñor, denuncia que el mayordomo del gremio, don José Pantaleón Toscano[16] va a salir de la ciudad, cercana ya la fecha

16 Para ver más datos sobre este platero que hemos documentado, revisar: J.C. OCHOA y R. CRUZALEY, “José Pantaleón Toscano y la lámpara mayor de la catedral de Guadalajara”, en G. de VASCONCELOS E SOUSA, J. PANIAGUA PÉREZ y N. SALAZAR SIMARRO (coords.), *Aurea Quersoneso. Estudios sobre la plata iberoamericano. Siglos XVI-XIX*. Centro de Investigaçaon em Ciéncia e Tecnologia das Artes da Universidade Católica Portuguesa, Campus Oporto, Instituto de Humanismo y Tradición Clásica de la Universidad de León, España, CONACULTA e INAH, México, 2014, pp. 205-226.

del Viernes Santo, por lo que pide sea retenido en la ciudad pues le toca sacar al Ángel que acompaña la procesión de dicho día. Y esto solamente tocante al gremio de platero pero que al parecer se da también en otros de los gremios de la ciudad, como es el caso de los doradores, documentado igualmente, o el de los sastres. Una aclaración que hace la autoridad sobre estos costos que cubren los mayordomos, es que cada vez trataron de ir distinguiendo con mayor lucimiento la imagen del ángel correspondiente lo que fue logrado añadiendo elementos que harían más vistoso y destacada la participación del gremio con el consabido encarecimiento del evento.

El segundo punto que evidencia la condición del gremio en el documento generado por Gabriel Fernández es lo que él llama: "no ser verdadero gremio", "pues hasta oy no se han formado las ordenanzas con que devan gobernarse". Es con esta precisión que pone de manifiesto la situación real del supuesto gremio de plateros en la Nueva Galicia y particularmente en Guadalajara, pues vemos que para la fecha del documento, no hay ordenanzas ni una formalidad establecida que legalmente los constituya y, continúa diciendo el maestro platero, que al no haber ni Ordenanzas ni Gremio, ellos los que deberían reducirse a Gremio, quedan en la esfera de "vagos y libres". Radical este enunciado pues debemos de recordar la importante actividad que desarrollaban los plateros en una sociedad que reclamaba un sin número de artículos y objetos tanto para el arreglo personal, como para la vida cotidiana donde varias actividades requerían, dependiendo del estatus social, objetos utilitarios y suntuarios que manifestaran esta posición, eso sin mencionar lo necesario que era el variado repertorio de obras dedicadas y utilizadas durante los servicios religiosos y las celebraciones litúrgicas, en un ambiente influenciado y en muchos momentos regido por el sentido religioso de la autoridad. Los plateros producían joyería, artículos para la indumentaria como botones, hebillas, empuñaduras de espadines, al igual que vajillas, velones, mancerinas, o que decir de los vasos sagrados, lámparas votivas, frontales, tronos, andas o elementos accesorios para esculturas, entre muchas otras obras. No podría ser más extremo dicho enunciado, en un momento en que la minería constituía una de las más importantes actividades comerciales que generaba riquezas importantes, las cuales permitieron a la Corona realizar proyectos de: mantenimiento, expansión, lujo, o militares de su estructura y en donde también una parte de esa riqueza era utilizada para desplegar una imagen que la sociedad percibía a manera de ritual en el que el pavoneo era parte importante y manifiesta de solidez, poderío y dimensión.

Junto a este segundo punto, Gabriel Fernández añade el más importante a nivel personal y era el tratar de anular su designación como mayordomo del gremio para sacar la imagen del ángel durante las celebraciones de la Semana Santa, pues afectaba de manera directa a su situación económica, ya que serían varios los gastos que se tendrían que realizar, sin embargo en el dicho expediente no se mencionan específicamente cuales serían los gastos que sacar la imagen del ángel le genera al mayordomo. Fernández argumenta que la primera obligación del mayordomo, en este caso de los plateros, es la de preparar la festividad de san Eligio, en lo que está concentrado actualmente y que los gastos que eso le implicará ya los tiene erogados

en su mayoría, sin ayuda de los demás plateros. Por lo que al estar empleándose en esa responsabilidad le liberaría de otra segunda responsabilidad como sería la de sacar la imagen del ángel. Como anotación debemos establecer que la festividad de san Eligio patrono de los plateros se celebra el primer día de diciembre, y que este documento está fechado el 20 de marzo, muy cercana a la Semana Santa de ese año; Fernández comenta que tiene ejecutados la mayoría de los gastos para la festividad de ese año, cuando las elecciones anuales de los alcaldes, diputados y mayordomos se realizaban generalmente durante la primera semana de enero, aunque tenemos la votación correspondiente al año de 1792 en donde esta elección se realiza en febrero[17], o sea que apenas tendría un par de meses de haber asumido el cargo y donde por reciente la fecha de la elección, difícil sería que ya tuviera organizado y pagado lo pertinente.

Y el tercer argumento que menciona en su alegato tiene que ver con que generalmente el Alcalde mayor del gremio, cuando se realizaban las elecciones, proponía una terna de los plateros con más años en el gremio, para de ahí por votación de los agremiados seleccionar al mayordomo, situación que al parecer en este año tuvo alguna modificación pues entre las personas propuestas hubo alguno que no tenía esa condición. Sin embargo, el veedor en turno pidió hacer la correspondiente corrección y proponer a los reales candidatos entre los que se encontraba Fernández, motivo por el cual dice que la propuesta de los candidatos no fue la que correspondía y pide se repita la elección, anulando en la que él fue electo.

Los jueces de los gremios de la ciudad, al enterarse de estos argumentos, acordaron que se avisara y pidiera la declaración del actual Alcalde del gremio, el maestro de platero don José Ximénez, respecto a dos aspectos, a saber: si el gremio de plateros se quería desentender de sacar el ángel para solemnizar la procesión del Santo Entierro, y si la elección de mayordomo debía anularse para elegir nuevamente responsable. Sin embargo, al mismo tiempo, los jueces anotan que el primer punto debe analizarse y estudiarse más a fondo por lo que debido a la "angustia" por el tiempo que esta encima y la cercanía de la Semana Santa, eso no se resolverá en este momento; también se pide que declare el anterior Alcalde del gremio, del año pasado, sobre si en todas las anteriores elecciones para mayordomo y acompañamiento con el ángel en la procesión, se había propuesto al más antiguo, y que si se hubiera intentado alterar este orden el consenso se hubiera opuesto, se le preguntaría así mismo si siguiendo este "orden y antigua costumbre" le tocaba a Gabriel Fernández ser el candidato a elegir. En caso de que hubiera propuesto a otro candidato que no fuera el que correspondía, si se le hizo saber esta situación y se corrigió, realizándose la votación y elección ya establecido el orden acostumbrado en la que salieron elegidos como Alcalde, don José Ximénez, como veedor don Luis Beltrán de Arziniega y como mayordomo don Gabriel Fernández.

Por lo que se consignó en la declaración de don Francisco Xavier Navarro que había sido Alcalde del gremio de plateros el año anterior, cuando salieron electos los

17 AMG. Cabildo, A-4-792, Gdl/1.

ya mencionados, su testimonio fue: que en efecto es mediante la antigua costumbre de elegir "al más antiguo de los modernos", que cuando se ha querido alterar ese orden, lo ha contradicho el gremio, y que en efecto le tocaba por ser el más antiguo a Gabriel Fernández ser elegido este año, pero que el declarante había propuesto a otro por amistad y porque le había "ayudado a sacar el carro" como ningún otro, que esta propuesta no lo había impugnado el gremio, sino que fue el veedor quien se lo hizo notar en secreto, que a quien debía proponer era Gabriel Fernández, por lo que se le cargaron los demás votos, y por eso salió electo.

Ante estas declaraciones se concluye que: es válida la elección que se ha realizado en Gabriel Fernández como mayordomo del gremio el 27 de febrero y que él maliciosamente no levantó esta demanda hasta el 20 de marzo, por lo cual tiene que acompañar a la procesión del Santo Entierro con el ángel correspondiente con mucha prontitud y eficacia, que no hay recurso de apelación, que de no hacerlo se le impondrá una grave pena económica y se le cerrará la tienda de platería que tiene. Que además de lo poco piadosa de esta actitud por quererse liberar de un corto gasto, debería de afanarse con anhelo en corresponder en venerarlo y solemnizarlo, pues son insuficientes las acciones a tan grande beneficio. También se concluyó que la elección del Alcalde, el veedor y el mayordomo fueron válidas, pues se corrigió la irregularidad que se había presentado, por lo que no hubo falla en ella.

Se hace hincapié en que la procesión sacando al ángel no se contrapone a la preparación de la festividad de san Eligio, que aquella además responde a una antigua costumbre, que para la festividad de san Eligio todos aportan ayuda de alguna manera. Que el Alcalde del gremio está de acuerdo en que se saque el ángel para solemnizar la procesión. Todo esto se concluyó el primero de abril de 1767, cuando el procurador mayor de la ciudad y los Jueces diputados de gremios coincidieron en la resolución.

Resulta de importancia la resolución que se toma y el comentario sobre la formalidad del gremio y se acuerda que el tiempo que se requiere para tratar dicho asunto es largo, sin cuestionar en nada la "legalidad" de la organización, y se enfocan a calificar la elección del alcalde del gremio, el veedor y el mayordomo, así como a argumentar un respaldado mediante la tradición antigua y la costumbre para la participación de los gremios acompañando con la imagen de un ángel la procesión del Santo Entierro, dato este que además pone de manifiesto el fuerte control que mantenía el gobierno de la ciudad sobre los gremios y sus actividades.

Independientemente de la devoción popular que la sociedad y los cofrades mantenían y promovían, llama la atención que varias de las acciones que se realizaban para "solemnizar" esta procesión contaban con el férreo peso del gobierno, pues sanciones como las que se le aplican a Gabriel Fernández, o mediante las cuales se le convence para acatar la disposición de sacar al ángel, incluían el costo de los gastos que generó este proceso, y si se negara, le cerrarían la tienda.

En varios documentos localizados en archivos en la ciudad de Guadalajara, sea el Municipal o el de la Real Audiencia, se hace patente en distintos momentos el querer deslindarse de la obligación, establecida por la tradición y la costumbre, de

participar mediante sacar una imagen de un ángel por parte de cada uno de los gremios que estaban constituidos en la ciudad. Y fue esa antigua tradición y costumbre el sistema que también se aplicó para el establecimiento o funcionamiento de los gremios, pues aplicando las ordenanzas que se tenían publicadas en la capital de la Nueva España, se generalizaba en todos los demás territorios y solo en procesos promovidos ocasionalmente como el que aquí mostramos, iniciado por don Gabriel Fernández como mayordomo del gremio de plateros, nos podemos dar cuenta de que la constitución del gremio no se había establecido formalmente sino que se copiaba lo que en la capital se ejecutaba. Los gremios de plateros se fueron regularizando o formalizando en distintos momentos y algunos fueron tan tardíos como el de la ciudad de Guanajuato, que se formalizó el 16 de julio de 1804, según consta en un documento del Archivo General de la Nación[18].

Pudimos localizar en el Archivo Municipal de Guadalajara el documento original y por demás importante que refiere la primera disposición oficial sobre las ordenanzas para el gremio de plateros dadas a conocer por el Presidente de la Audiencia, Jacobo Ugarte Loyola, avisando al Cabildo, Justicias y Regimiento de la Nobilísima ciudad con fecha de 12 de septiembre de 1792, documento en el que también pide la ejecución de ellas y solicita licencia al Virrey para que dé su licencia sobre el tema. Menciona que es mediante un pedimento solicitado dos años antes, que se logra llegar a este resultado, pues menciona el Fiscal de lo Civil que a la petición de marzo de 1790, se recibió respuesta y orden real por parte del Sr. Virrey en junio 30 de aquel año, para que se cumpliera dicha indicación, con lo que se pudo eliminar el principal motivo que impedía la creación de las Ordenanzas. Con ello podemos entender que el control que se mantenía por parte de la misma autoridad en impedir que se elaboraran y promulgaran dichas ordenanzas era uno más de los candados mantenidos desde la capital de la Nueva España para tener el control sobre el mayor número de actividades que se realizaban en la Audiencia de la Nueva Galicia.

Interesa destacar la mención que se hace de don Antonio Forcada y la Plaza, quien había sido hasta el tercer cuarto de ese año Ensayador de la Real Caja de Guadalajara, antes de pasar a la de México, y a quien se le reconoce las aportaciones que habría dado a la elaboración de dichas ordenanzas y a una petición sobre permitir que los plateros realizaran su examen en la ciudad.

Sin embargo, tuvieron que pasar 25 años desde este proceso hasta la aparición de las ordenanzas para el gremio de plateros, que aplican según un documento del año de 1792, localizado en el Archivo Municipal de Guadalajara[19], a partir de esa fecha. Podemos concluir que las ordenanzas que por costumbre se aplicaban en Guadalajara, antes de promulgarse las propias, eran las vigentes en la ciudad de México pues en la ordenanza número 24 y última de las de Guadalajara se anota: "Con consideración a la cortedad de fondos de los plateros de esta capital, y para

18 AGN. Instituciones Coloniales/Gobierno Virreinal/Industria y Comercio/ Contenedor 9, Vol. 23, exp. 10.

19 AMG. Paquete 12, L 1, ff. 230-242.

facilitar la pronta ejecución y observancia de sus ordenanzas se ha tenido por conveniente omitir algunos otros puntos económicos y gubernativos que comprenden las de México…". Llama la atención el énfasis que se pone al final de dicha ordenanza pues contradice la actitud anterior por parte de la autoridad, en donde se dejó pasar cualquier cantidad de tiempo en vez de proponer unas ordenanzas propias y acordes con las necesidades de los plateros, sus clientes y los requerimientos de la Corona, a pesar de contar con una de las Cajas Reales fundadas en el siglo XVI, por tener además, un importante número de maestros y oficiales que trabajaban la plata realizando obras tan importantes como lo fue la ejecución de la lámpara mayor de la Catedral de Guadalajara[20] y donde se hubiera podido ejecutar un cumplimiento más preciso de las normas; "para que se trabaje el oro y la plata con la perfección posible, a fin de que no tenga precisión este público de hacer venir de México las obras que necesite, como sucede ahora en grave detrimento del interés común", condición esta que nosotros hemos señalado cuando planteamos el guión museológico de la Sala de Orfebrería del Museo de Arte Sacro de Guadalajara, ya que de las obras más antiguas conocidas físicamente o a través de documentación y localizadas en la ciudad de Guadalajara, son las que nos remiten a: pagos a Villasaña por un acetre que se encargó a la ciudad de México, así como la identificación y adjudicación que hemos hecho a Domingo de Orona de un cáliz marcado igualmente en la ciudad de México una vez interpretado su juego de marcas estampadas, localizado en un templo de la ciudad.

Llama la atención en el documento original que establece las Ordenanzas de los plateros de Guadalajara, de las anotaciones marginales donde se precisa en qué número de ordenanzas de las de la Ciudad de México se encuentran esas comprendidas, que el número de México es mayor que las de Guadalajara, lo que también nos concluye, que se tomaron las primeras para elaborar las locales, situación lógica si vemos que fueron esas las que durante todo el anterior tiempo se habían establecido implícitamente.

El control que se establecía por parte de la Corona y su maquinaria administrativa sobre las distintas actividades productivas en los reinos era tan fuerte que, a pesar de no contar con reglamentación propia, por lo menos en las ciudades en las que se fueran abriendo Cajas Reales, no impedía como en este caso, que las ordenanzas de cada gremio, fueran aplicadas desde la Ciudad de México motivando en distintas fechas, reclamos o procesos de los agremiados ante las autoridades, solicitando una mayor claridad en las acciones que deberían realizar. Utilizando como argumento de la respuesta oficial ante estos reclamos: la costumbre y la tradición. Las distintas ocasiones en que se quiso evitar acompañar por parte del mayordomo del gremio la procesión del Santo Entierro el Viernes Santo sacando un ángel, provocaron que el alcalde del gremio o de la ciudad sancionara y obligara a que esa tradición y costumbre se siguiera conservando y cumpliendo.

20 J.C. OCHOA y R. CRUZALEY, "José Pantaleón…" ob. cit.

Otra luz por demás importante en la dinámica del gremio fue la que a partir de oficializadas las Ordenanzas, se reconoció que para presentar los oficiales, el examen en el que se obtendría su grado de maestro, fuera posible realizarlo en esta ciudad, teniendo como examinador al patrón Esteban Montes de Oca, por ser el único que estaba[21] examinado. Esto sugiere que todos los anteriores plateros conocidos tuvieron que acudir a la ciudad de México a presentar su examen, o tal vez no estaban examinados pero ejercían su oficio, o que de alguna manera conseguían la autorización para ejercer el oficio e inclusive abrir tienda pública, como el caso de Gabriel Fernández, tema que queda por estudiar e ir aclarando.

21 Sobre este platero dimos a conocer su petición para presentar el examen y obtener el grado de maestro en J.C. OCHOA y R. CRUZALEY, "Juan Pantaleón..." ob. cit.

De Londres a París, de Arequipa a La Habana: Francisco Moratilla y la visibilidad internacional de la platería española en el siglo XIX

MANUEL PÉREZ SÁNCHEZ
Universidad de Murcia

Queda fuera de toda duda la merecida celebridad y el prestigio que gozó el acreditado platero Francisco Moratilla y Sánchez Valle (Madrid, 1797-1873) entre sus contemporáneos. La semblanza biográfica y profesional trazada por Osorio y Bernard o los datos que apunta -mucho menos conocidos- Ballestero Robles en su *corpus* de ilustres madrileños se convierten en sobradas y significativas referencias para justificar el brillante papel que dicho artífice desempeñó en las artes de la platería de la España isabelina[1]. Y si a lo que señalan los citados eruditos se suman las más recientes aportaciones que han contribuido a precisar y ahondar en su catálogo de obra, caso de las llevadas a cabo por José del Corral[2], F. Martín o J.M. Cruz Valdovinos[3], o al estudio pormenorizado de algunas de las piezas que más contribuyeron a afianzar su prestigio profesional, como el que acometió hace ya unos años la profesora Esteras Martín al abordar la custodia de la catedral de Arequipa, la renombrada como "La

1 M. OSORIO y BERNARD, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. Madrid, 1868, pp. 64-67 y L. BALLESTEROS ROBLES, *Diccionario biográfico matritense*. Madrid, 1912, pp. 463-464.

2 J. DEL CORRAL, "El misterioso robo de la custodia de la Villa de Madrid". *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* t. XX (1983), pp. 35-56.

3 F. MARTÍN, "Marcas de la platería madrileña en el Museo Municipal". *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid* nº 7 y 8 (1980), pp. 55-71 y *Catálogo de la plata de Patrimonio Nacional*. Madrid, 1987, pp. 255 y 405; J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Museo Arqueológico Nacional. Catálogo de la platería*. Madrid, 1982, p. 232 *y Valor y Lucimiento. Platería en la Comunidad de Madrid*. Madrid, 2004, p. 242.

Moratilla"[4], la figura de este maestro se consolida como una de las más personalidades más interesantes y de mayor visibilidad de todo el siglo XIX. De hecho, si algo llama la atención al intentar profundizar en las razones que hicieron de ese artífice uno de los artistas más populares y conocidos entre la sociedad de su época es la cuidada y elogiosa imagen que de él transmitió la prensa. Periódicos y revistas le convirtieron en un hombre de moda, en un auténtico triunfador, bien posicionado entre las altas esferas, y ejemplo del modelo de artista que preconizaba la sociedad burguesa de aquella España moderada que capitaneaba Narváez. En efecto, Moratilla, como muchos de sus coetáneos, es presentado como un nuevo genio español, modesto y virtuoso, ajeno a políticas, sin más ambición que el progreso de su arte a partir del estudio, la perseverancia y la observación detenida de las glorias de pasado. Ciertamente, así lo presenta el reputado historiador y secretario de honor de la reina Isabel II, don Basilio Sebastián Castellanos, cuando traza, en 1852, una amplia trayectoria de toda la actividad desarrollada hasta esa fecha por el platero para celebrar la obtención de la medalla de bronce que le fue concedida en la Exposición Universal de Londres de 1851, la Gran Exposición, por aquella custodia destinada al Perú[5]. Esa extensa biografía, orientada, muy posiblemente, a satisfacer la curiosidad de una sociedad tan poco acostumbrada a los éxitos de un español más allá de las fronteras peninsulares, vio la luz a través del Semanario *El Trono y la Nobleza*, aquella publicación que se erigía como defensora de los intereses de la nobleza española, y se acompañaba de un retrato salido de la mano de alguno de los grabadores que trabajaban para el conocido establecimiento litográfico Peant, ubicado en la madrileña calle de la Carrera de San Jerónimo[6]. El nuevo héroe, gestor de la proeza (*Nadie en Europa amartilla/oro, plata, ó pedrería/con el primor que hoy en día/el Español Moratilla*) se muestra de medio cuerpo[7], sentado, en ademán de dibujar, aunque mirando directamente al espectador, elegantemente vestido e incorporando en su atuendo, concretamente en el cuello de la casaca, los galones bordados correspondientes a su flamante nombramiento como platero de la Real Cámara con el que fue distinguido en marzo de 1851[8] (lám. 1). Y por supuesto, al fondo, la representación del objeto premiado, aquel ostensorio para Arequipa que la nave principal del *Crystal Palace* acogió durante un tiempo en correspondencia al galardón obtenido.

4 C. ESTERAS MARTÍN, *Arequipa y el arte de la Platería. Siglos XVI-XX*. Madrid, 1993, pp. 229-236.

5 B.S. CASTELLANOS, *Blasón de los artistas. Biografía del Señor Don Francisco Moratilla, platero de Madrid*. Madrid, 1852.

6 Todo parece indicar que se trata de una estampa a partir de un dibujo del pintor Leopoldo López de Gonzalo, responsable también de las series de grabados "Blasones de España", "Reyes contemporáneos" y "Estado Mayor del Ejército" y habitual colaborador de esa imprenta. Datos sobre ese dibujante de origen granadino proporciona M. OSORIO y BERNARD, ob. cit., p. 367 y A. GALLEGO MORELL, J.A. CORDÓN GARCÍA y C. PEREGRÍN PARDO, *La imprenta en Granada*. Granada, 1997, p. 303.

7 Sobre la cuestión de la imagen de los plateros resulta muy ilustrativo el oportuno estudio de M. GACTO SÁNCHEZ, "La efigie del platero y su consideración en el siglo XVIII", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2012*. Murcia, 2012, pp. 225-240.

8 *El Heraldo* de 18 de marzo de 1851, p. 3.



Dn. FRANCISCO MORATILLA,

Platero de Cámara de S.S.M.M.

LÁMINA 1. *LITOGRAFÍA PEANT. Retrato de Francisco Moratilla. (Segundo tercio del siglo XIX).*

El panegírico de Moratilla, de claro sentido ejemplarizante y enfocado a estimular el trabajo y la constancia al servicio del Estado[9], permite vislumbrar la formación y trayectoria de dicho maestro desde sus inicios y su afán de superación, a pesar de las duras circunstancias de infancia y primera juventud en el Madrid de la Guerra de la Independencia, al vincularse al magisterio del platero de oro y diamantista Pedro de Samaniego, con quien permanecería nueve años, y a las aulas de geometría

9 M.V. ALONSO CABEZAS, "La imagen del artista en la prensa periódica del siglo XIX*: El Artista* y *Semanario Pintoresco Español*". *Boletín de Arte* nº 35 (2014), pp. 101-116.

y dibujo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, donde fue alumno aventajado, mereciendo distinción y premio en los concursos públicos celebrados el 18 de abril de 1818. También es conocida su vinculación, como aprendiz, con la Real Fábrica de Platería de Martínez[10]. Tras un paréntesis en su carrera, fruto de los sucesos de 1823, que le llevaron a desempeñar profesión muy diferente a la que el destino y su habilidad le había deparado, se vio obligado "en la necesidad de sostenerse y de mantener a su familia" a regentar un comercio de ultramarinos ubicado entre la calle de Carretas y la llamada entonces plazuela del Ángel, emplazamiento urbano que sería ya siempre su residencia permanente, más tarde también taller, hasta el fin de sus días. Esa oportunidad de reintegrase en el oficio para el que se había formado vendrá en 1830, cuando muere Antonio Macazaga[11], al asumir el obrador que éste había dejado vacante no sin antes examinarse y ser admitido en el Colegio de Plateros de la villa y corte.

Nada señala Castellanos de lo que fueron sus primeros años como profesional independiente. Y lo cierto es que poco se puede aportar. Se sabe que en 1834 figuraba en el listado de la Milicia urbana de la capital o que su tienda era referencia[12], como solía ser costumbre, de pérdidas y hallazgos de joyas y otras menudencias por el entramado urbano madrileño[13]. También recoge la prensa las excelencias decorativas que aplicó en el interior de su tienda, auténtico prodigio de modernidad y "capaz de rivalizar con cualquiera de Europa", al combinar "la arquitectura, la pintura y la escultura en este precioso despacho", destacando Mesonero Romanos que en la entrada ofrecía magníficas columnas y gótica portada "que no puede temer comparación con las más lindas de París"[14]. Igualmente, hay que destacar su concurrencia a la exposición de la industria española, celebrada en Madrid entre noviembre y diciembre de 1841, y en la que presentó "Una bonita custodia de plata, un precioso cubierto y cuchillo de oro macizo, y un gracioso y elegante alfiler de brillantes"[15]. Por tanto, todo indica que su crédito como artista se afianzó en poco tiempo. Es posible que a ello ayudara, y mucho, la protección y la confianza que mereció del conde de Toreno, don José María Queipo de Llano, quien le adquiriría, antes de su marcha a París en 1840, una escribanía de "esquisito gusto, forma nueva y sumamente elegante, que fue aplaudida por el público"[16].

10 F. MARTÍN, "La familia Cabrero Martínez y la evolución de la Fábrica hasta su desaparición". *El aragonés Antonio Martínez y su Fábrica de Platería en Madrid*. Madrid, 2011, p. 137.

11 R. MARTÍN VAQUERO, "La Real Escuela de Platería"Martínez" de Madrid y su relación con la Escuela de Dibujo en Álava". *Ondare* nº 21 (2002), p. 281.

12 *Diario de avisos de Madrid* de 24 de junio de 1834, p. 753 y de 17 de octubre de 1836, p. 4.

13 I. ANTÓN DAYAS, "Plata, joyas y plateros en la prensa periódica madrileña, 1800-1808", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2010*. Murcia, 2010, pp. 89-104.

14 *Revista de conocimientos útiles* t. I, Madrid, 1841, p. 276 y R. de MESONERO ROMANOS, *Manual histórico-topográfico, administrativo y artístico de Madrid*. Madrid, 1844, pp. 451-452.

15 *Semanario pintoresco español*, segunda serie, t. III, Madrid, 1842, p. 403 y B.S. CASTELLANOS, ob. cit., p. 18.

16 Relata Castellanos que empeñado el platero en regalar la escribanía al ministro, aquel se negó a aceptar dicho presente y para no ofender la prodigalidad del artífice le propuso que la rifara públicamente. El político adquirió todas las papeletas, haciéndose así con la mencionada pieza, y "el artista

En mayo de 1844 entregaba el famoso bastón que el Ayuntamiento de Madrid le había encargado para obsequiar al general Narváez[17]. La pieza, de marfil, remataba en una lujosa empuñadura de oro y brillantes y según señala Ossorio el maestro obtuvo aquel trabajo mediante concurso público[18]. La obra no pasó desapercibida para la prensa de la época, concretamente para el diario *El Católico*, donde mereció elogios y una prolija descripción:

"Hemos tenido ocasión de ver el magnífico de mando con puño y contera de oro que el Ayuntamiento de Madrid regala al general Narváez. El trabajo del puño es sobremanera delicado y de sumo gusto, figurado en su parte superior un sol por medio de un grueso brillante, cuyos rayos están formados por chispas de diamante, enterrado todo él dentro de una banda de Carlos III esmaltada. La parte lateral del puño, que representa una especie de galería gótica, primorosamente cincelada, contiene entre columna y columna una figurita de talla alternando el oro mate con el oro brillante. Mas abajo y en una cinta que rodea el puño y que sostiene las armas de la villa, se halla la inscripción siguiente "El Excmo Ayuntamiento constitucional de Madrid al general Narváez. Mayo de 1844". Debajo de esta cinta se hallan esculpidas en bajo relieve dos acciones de guerra, una de las cuales creemos que sea la ocurrida en los campos de Ardoz"[19].

Moratilla había triunfado. La prensa lo consagraba como el artífice más meritorio de Madrid e incluso inició una campaña criticando la cicatería del Consistorio y la generosidad del maestro. La ruindad del Ayuntamiento por obligar al platero a sumar al encargo, sin elevar el presupuesto pactado, una medalla de oro y pedrería para el alcalde de turno, y el altruismo del artista, no sólo por no negarse a ello en atención a la persona del presidente del gobierno, sino porque en ese empeño no había ganado sino perdido dinero[20].

La popularidad de Moratilla iba a más y aquella hábil maniobra, tal vez incluso bien planteada como oportuna estrategia por el propio maestro, generó de inmediato sustanciosos encargos tanto por parte de las instituciones públicas, el Estado, ese nuevo mecenas del siglo XIX español[21], como de su más fieles servidores, esa aristocracia y alta burguesía isabelina que controlaba los resortes del poder.

Así, en 1845 la Diputación de Alicante le encomienda el sable de honor destinado al general Federico Roncali, capitán general de Valencia, en reconocimiento a su actuación con motivo de la Rebelión de Boné. Nuevamente, la prensa se hace eco

---

recogió el fruto de su trabajo, excediendo a todas sus esperanzas el valor, de suerte que la generosidad de un hombre verdaderamente grande supo coronar al artista ensalzando al arte con una delicadeza que le honró a los ojos de todos los españoles, dando prez y provecho a un tiempo" (B.S. CASTELLANOS, ob. cit., pp. 16-17).

17 *El Heraldo* de 15 de junio de 1844, p. 4.

18 M. OSORIO y BERNARD, ob. cit., p. 66.

19 *El Católico* de 8 de junio de 1844, p. 4. Esa misma reseña también se vería publicada en *La Posdata* de ese mismo día y dos después en el *Boletín del ejército*, p. 2 y p. 4, respectivamente.

20 *El Eco del Comercio* de 31 de enero de 1845, p. 3.

21 T. PÉREZ VIEJO, "Géneros, mercado, artistas y críticos en la pintura española del siglo XIX". *Espacio, tiempo y Forma*. Serie V, Historia Contemporánea, t. 24 (2012), pp. 25-48.

de ese trabajo, ensalzando la empuñadura de oro de la hoja de acero toledano o la vaina de plata con relieves dorados. Un conjunto, que junto al cinturón y tirantes de terciopelo carmesí bordados en oro, constituía otro testimonio del progreso de las artes españolas del metal, sin parangón en Europa según señalaban la crónica, y de las habilidades que adornaban a un maestro que tenía como la más a gala la de la humildad "que no se ha atrevido a grabar en la alhaja su nombre como es costumbre en los demás, ínfimo mérito"[22]. Tal fue la satisfacción de la institución que alentaba el encargo que recompensó al maestro con 1.500 reales. Ese trabajo fue el primero de muchos similares, convirtiéndose en una auténtica especialidad del platero, gestados en ese ambiente de reconocimiento público continuo a esa nueva aristocracia militar sobre la que pivotaba el destino del Estado y de la monarquía. También desde el reino de Valencia, ahora a petición de la diputación castellonense, le llega, en 1849, el cometido de confeccionar la espada con la que aquella provincia quería demostrar su gratitud al general Juan de Villalonga y Escalada en su cometido de combatir y sofocar la rebelión carlista del año anterior y que puso en jaque al Maestrazgo. Recompensado el militar con el título de marqués por voluntad de la reina, la nueva presea, también de acero toledano, como no podía ser de otra manera, acogía en su retórica y triunfal configuración, centrada en la empuñadura de oro, la corona marquesal y la cruz de Montesa, alusivos a las distinciones del general, así como la iconografía de San Jorge combatiendo al dragón, centrada por dos figuras de Hércules, "símbolo de la fuerza", y dos cabezas de león, siendo acompañado todo ello por las habituales inscripciones en la hoja alusivas a la pacificación del territorio y de adhesión a la soberana[23].

A ese encargo siguieron, de inmediato, muchos otros, incluyéndose obras destinadas al servicio litúrgico, caso del oratorio portátil destinado a viático para la parroquia de Santa Cruz de Madrid y que tampoco pasó desapercibido para esas redacciones de periódicos entregadas a la causa de Moratilla, tal como revela la noticia que sobre su realización se publicaba en 1849[24]. Y será una obra religiosa la que lo encumbre a lo más alto. En efecto, tal y como ya se ha señalado, la custodia de la catedral de Arequipa representa un punto culminante de su carrera, la que lo vincula estrechamente con la Real Casa a partir de la notoriedad internacional que alcanzó su trabajo, tanto por el reconocimiento europeo como, y no menos importante, por lo que supuso que fuera un español el designado para ejecutar una costosa obra para el templo mayor de una ciudad, aquella siempre añorada Fidelísima, que siempre mantuvo estrechos lazos con su antigua metrópoli. Todo parece apuntar al conde de Guaqui, José Manuel de Goyeneche (1776-1846), nacido en Arequipa y destacado miembro de la oligarquía virreinal, como el mentor, y en buena parte mecenas, de toda esa empresa y muy posiblemente el que la orientara hacia la dirección del taller y fábrica del platero madrileño.

22 *El Eco del Comercio* de 3 de noviembre de 1845, p. 3.

23 *El Heraldo* de 15 de junio de 1849, p. 4 y *La España* de 16 de junio de 1849, p. 4.

24 *El Observador* y *La Época* de 5 de diciembre de 1849, p. 3 y p. 4 respectivamente.

El punto de partida radica en la espada de honor con que la República del Perú quiso obsequiar, en 1845, a su nuevo presidente, Ramón Castilla, vinculado en su juventud a la filas realistas donde había servido como cadete, más tarde como oficial, a las órdenes de Goyeneche. Aunque este último llevaba décadas exiliado en España, sus descendientes y parentela próxima, entre ellos, su sobrino, don José Sebastián de Goyeneche y Barreda, obispo de Arequipa entre 1818 y 1858, y luego arzobispo de Lima (1859-1872), seguían desempeñando un significativo y relevante papel en aquella sociedad republicana. Nada es de extrañar, por tanto, que para el agasajo institucional se acudiera a un paisano de renombre, al antiguo general del presidente, para encauzar la misión que sería remitida, evidentemente, al taller de Moratilla, ya especializado en tales preseas de gala, tal como avalaban las llevadas a cabo para el patriciado militar español. Satisfecho el trabajo por el maestro, que "hizo una obra que le acreditó en aquellos países"[25], ocurrió la muerte, un año más tarde, en 1846, del viejo militar y conde. En su testamento dejaba la cantidad de 25.000 duros para la confección de una alhaja eucarística con destino al templo en el que había sido bautizado, la catedral de Arequipa[26]. La sugerencia de que fuera hecha en España y en el taller de Moratilla tal vez también fue trasladada a su sobrino, el prelado, acompañando a esa fortuna.

No parece necesario insistir en el proceso constructivo de esta monumental custodia, bien conocido a través del pormenorizado estudio que le dedicó la profesora Esteras, que utilizó para ello la documentación conservada en Perú. No obstante, sí conviene destacar la atención que la prensa prestó al proceso de ejecución y la trascendencia que el mismo tuvo entre sus contemporáneos. Decidida su realización por las autoridades eclesiásticas arequipeñas, a finales de 1847[27], Moratilla se consagra en cuerpo y alma, durante los dos años siguientes, al diseño y materialización del ostensorio. En junio de 1850 la prensa recoge la noticia de estar ya casi concluida y la inmediata visita al taller de una comisión de la Sociedad Económica Matritense por expresa petición del artífice[28]. A finales de julio, la custodia, perfectamente armada, es contemplada en el taller por los duques de Montpensier "que han quedado en extremo admirados de su perfección y hermosura"[29], anunciándose que podrá ser visitada por todo el público en la gran Exposición Industrial que se celebrará en Madrid a partir del 19 de noviembre de ese año[30].

En efecto, la custodia se convirtió en la gran atracción de ese citado evento expositivo, llamado la Exposición Pública Industrial de España de 1850, que tuvo lugar

25 B.S. CASTELLANOS, ob. cit., p. 20.

26 *El Heraldo* de 26 de junio de 1850, p. 3.

27 A esa cronología de 1847 corresponde la escribanía que de la mano de Moratilla conserva el Museo Nacional de Artes Decorativas (Nº de inventario CE19398). La ficha de catalogación de esta obra ha sido responsabilidad de J. ALONSO BENITO y puede consultarse en CERES, Red digital de Colecciones de Museos de España.

28 *La Época* de 23 de junio de 1850, p. 4; *El observador* de 25 de junio de 1850, p. 4; *El Áncora* de 27 de junio de 1850, p. 9 y *El clamor público* de 5 de julio de 1850, p. 3.

29 *El Heraldo* de 31 de julio de 1850, p. 3.

30 *El Observador* de 12 de noviembre de 1850, p. 3.

en el Real Conservatorio de Artes de la calle de Atocha[31]. Allí, junto a más de trescientos expositores procedentes de toda España y de todas las ramas de las artes de la industria y la manufactura española, pudo mostrarse, antes de marchar a Londres, aquella obra para el Perú, destacando la prensa "los objetos antes los cuales se ven siempre grupos más numerosos son la custodia del señor Moratilla y los productos de la fábrica de Truvia"[32]. Concurrieron también otros plateros, pero la crítica de la época se cebó con ellos al señalar su atraso y "mezquindad" frente al trabajo del platero de moda. Así, por ejemplo, se refería el escaso interés que ofrecía la custodia de bronce, fundida y cincelada, que presentó el platero don José de Vesada, afincado en Soria, o que los trabajos del catalán, don Juan Suñol -dos candelabros y una escribanía de plata-, a pesar de su cuidada ejecución y efectista diseño, no podían merecer mayor elogio dada la inexactitud y desproporción de la esculturas que incorporaban o la desidia y negligencia en la técnica del cincel[33].

El 7 de diciembre de 1850, la revista cultural ilustrada *La Ilustración* publica un dibujo de la custodia, realizado por Cecilio Pizarro y grabado por Carnicero, que se acompaña de una extenso comentario, en extremo laudatorio, que renombra a Moratilla como el más excelso continuador de los "Arphes Leoneses" y restaurador de las glorias de aquellos privilegiados orfebres así como de la de aquellos otros más recientes como las encarnadas por la figura del laborioso don Antonio Martínez. Tradición y modernidad, a manera de gran lección de la Historia de las Artes de España -un pasado entendido bajo el prisma del momento- se encaminaban, según el anónimo juicio que escribía aquellas líneas, hacia Londres y, por extensión, al mundo[34].

Ese éxito de público y crítica se traduce de inmediato en el ya citado nombramiento de Moratilla como Platero de Cámara que se acompaña de la distinción, concedida por la Sociedad Económica Matritense, del escudo de esa institución para su ubicación a las puertas del obrador y tienda[35]. Y ese reconocimiento también se vio trasladado en los criterios expositivos que rigieron en el montaje de la sección española bajo los techos de cristal del palacio diseñado por Paxton. Ubicado junto al de Portugal y muy cerca de la gran nave principal, el pabellón español, centrado por dos grandes escaparates que mostraban los prodigios textiles de bordados y sedas,

---

31 Sobre esta institución científica véase J. RAMÓN TEIJELO, "Aproximación al Real Conservatorio de Artes (1824-1850): precedente institucional de la ingeniería industrial moderna". *Quaderns d´Història de l´enginyeria* vol. V (2002-2003), pp. 45-65.

32 *El Observador* de 30 de noviembre de 1850, p. 4.

33 J. CAVEDA Y NAVA, *Memoria presentada al Excmo. señor Ministro de Comercio, Instrucción y Obras Públicas por la Junta calificadora de los productos de la industria española reunidos en la exposición pública de 1850*. Madrid, 1851, pp. 296-304. Curiosamente, la custodia tan sólo mereció una medalla de plata en la citada exposición. La más alta distinción, la cruz supernumeraria de Carlos III, fue a parar a los logros textiles, concretamente a las sedas de la fábrica valenciana de don Juan Miguel de San Vicente y a los paños del santanderino don Vicente de Trueba (*Cultivo y Ganadería. Revista semanal de los intereses agrícolas del País* nº 14, pp. 217-218).

34 *La Ilustración Periódico Universal* de 7 de diciembre de 1850, pp. 391-392.

35 *El Observador* de 14 de marzo de 1851, p. 4.

daba la bienvenida al visitante con el ostensorio dispuesto sobre pedestal rojo y cubierto con una espléndida y monumental urna de cristal, mostrándose junto a aquél una mesa de mosaico debida al taller barcelonés de los señores Pérez[36].

Si "La Moratilla" supone el afianzamiento de su autor, sin rival que pudiera hacerle sombra, en el horizonte de las entonces llamadas artes industriales, en la España de Isabel II, también esa obra supone una decidida apuesta, sin retorno, hacia un platería que se aleja de sus débitos, cierto que sólo ya eran ecos, de la tradición academicista en la que se había gestado, para encaminar sus destinos hacia los valores "eternos" de los lenguajes del pasado, hacia ese metadiscurso de la Historia de España a través de la recuperación de las claves, formas y ornamentos que definían los esplendores de antaño, los de aquellos plateros españoles que "ántes de esculpir una guirnalda, pedían licencia á Vignola, y consultaban á los severos discípulos de Vitrubio y Paladio. Es preciso, en fin, para devolver al arte de fundir y cincelar la plata su perdido esplendor, emanciparse del clasicismo, cual la pobreza del genio le comprendía; examinar otros tipos de belleza artística; volver, en fin, los ojos á los olvidados monumentos del Renacimiento"[37].

Y ese pensamiento se hará presente en las obras que el platero ejecute a lo largo de la década de los cincuenta, período de intensa carga laboral en el que compagina la demanda de los soberanos con los grandes encargos de instituciones y colectivos públicos. Los primeros son bien conocidos, destacando el relicario neogótico con el que la reina obsequió, en 1851[38], a la catedral de Almería[39], la custodia de plata sobredorada que los reyes "respondiendo a los sentimientos de piedad" ordenaron para la iglesia de San Cayetano de Madrid o el juego de coronas de plata sobredorada con piedras preciosas y el cetro de igual metal que se envió a la imagen titular de la Real Archicofradía del Rosario de Baena como atención al nombramiento de los soberanos y de la Princesa de Asturias, el 7 de julio de 1857, como Hermanos

36 *La Época* de 8 de mayo de 1851, p. 2.

37 J. CAVEDA Y NAVA, ob. cit., p. 300. Un reciente análisis de esa construcción visual, a través de los estilos históricos, de las artes decorativas españolas del siglo XIX es el de S. RODRÍGUEZ BERNIS, "Tradición y Modernidad en las artes industriales españolas del Historicismo". *Además de* (Revista online de las artes y el diseño) nº1 (2015), pp. 63-85.

38 La actividad de Moratilla en la ejecución de platería litúrgica debió ser intensa en los meses posteriores a su nombramiento como platero de la Real Cámara. Así, en septiembre de 1851, la Comisaría General de la Cruzada reconocía deberle la cantidad de 41.000 reales por las obras que le tenía encomendadas "cálices, vinajeras, custodias, etc., con el fin de distribuirlos a las iglesias necesitadas, y varios dibujos para otros trabajos de importancia" (M. LÓPEZ SANTAELLA, *Memoria sobre la administración del Comisario General de Cruzada*. Madrid, 1859, p. 149). Entre esas piezas dispersas a lo largo y ancho de la geografía española, salidas del taller del maestro, habría que destacar, aunque respondiendo ya a una fechas más avanzadas, 1866, el cáliz que dio a conocer M.J. REDONDO CANTERA, "Cuatro siglos de platería en Baltanás. La colección de la iglesia parroquial de San Millán". *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses* nº 68 (1997), pp. 334-335.

39 M.R. TORRES FERNÁNDEZ y M.M. NICOLÁS MARTÍNEZ, "La platería y los plateros de la catedral de Almería en su documentos. Siglo XVIII". *Estudios de Platería. San Eloy 2003*. Murcia, 2003, p. 602 y M.M. NICOLÁS MARTÍNEZ, "El ajuar de plata de la catedral de Almería. Historia de su formación", en J. RIVAS CARMONA, *Estudios de Platería. San Eloy 2007*. Murcia, 2007, pp. 498-499 (incorpora fotografía de dicho relicario).

Mayores y Protectores de aquella devota agrupación[40]. Sin olvidar las coronas de plata sobredorada, que por la cantidad de 6.000, incrementaban, en 1867, el ajuar de la popular imagen, patrona de Andújar, la Virgen de la Cabeza[41]. También a ese referido decenio, concretamente a 1854, corresponde su intervención en la custodia del Corpus de la Villa y Corte, al asumir la ejecución del ostensorio portátil que debía reemplazar al sustraído durante el famoso robo acaecido el 9 de mayo de aquel año[42]. Sin olvidar tampoco el papel relevante que tuvo, como asesor, y en correspondencia a su cargo en la administración del Palacio Real, con motivo de la sustracción del Santo Clavo del Lignum Crucis y de otras importantes reliquias de la Capilla Real, felizmente recuperadas en julio de ese año[43].

Sin embargo, lo más llamativo y comentado por la prensa del momento, y que nuevamente le acarreará espléndidas consecuencias, será la espada de gala que los munícipes de La Habana le solicitaron, en 1853, para obsequiar al gobernador de aquella isla de Cuba, el general don José Gutiérrez de la Concha, quien poco tiempo después sería distinguido con los títulos de vizconde de Cuba y marqués de La Habana. Señalaba Moratilla en los medios, cuando el rico objeto fue presentado a la sociedad madrileña, que en el pensamiento de aquella obra "se ha procurado hermanar el estilo del Renacimiento con el gusto moderno". Las crónicas redundan en encomios y parabienes: "solidez", "delicado cincel", "esmerada ejecución", "lindo trabajo"[44]. Y ciertamente, ya que afortunadamente se conserva, añadido a la noticia, un grabado de la empuñadura y vaina, el trabajo no puede sino merecer, al menos en lo que en diseño se refiere, el calificativo de original, respondiendo a ese gusto por lo ampuloso y rico tan afín a la función que había de cumplir el objeto y mostrando una iconografía vinculada directamente con el triunfo y lo castrense. En el puño, la imagen de la Victoria, sujetando la palma y la corona, y centrada por dos mancebos heraldos, dispuestos en los arranques de los gavilanes, que portaban sendos escudos en los que se mostraban, bajo grafía gótica, las iniciales del obsequiado. Esos gavilanes, esmaltados y con ricas chispas de pedrería, se desarrollaban bajo las formas de cueros recortados, y partían de un cuerpo cuadrilongo, cuyo fondo esmaltado, acogía las insignias correspondientes al mando, es decir, bastón, espada y faja roja. Concha y conchín, igualmente esmaltados, finalizaban en perfiles de gavilanes enroscados, mostrándose aquí un manto y celada que albergaban las armas del general. Estrellas, entorchados, cruces, triunfos y banderas, materializados en rica pedrería,

40 *La Época* de 15 de septiembre de 1857, pp. 35-56; F. MARTÍN, *Catálogo de plata…*ob. cit, p. 405 y A. MESA PRIEGO, *Real Archicofradía de Nuestra Señora del Rosario y Santísimo Cristo Resucitado de Baena*. Baena, 2012, p. 4.

41 *Alegación de buena prueba por los señores Exmo. Sr. don José Genaro Villanova y don Rafael González Pérez en el pleito promovido en el juzgado del Sagrario de Granada…* Madrid, 1872, p. 135.

42 J. del CORRAL, ob. cit. y J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Estudio histórico artístico de las andas y custodias del Corpus madrileño". *La custodia procesional de Madrid. Estudio y restauración*. Madrid, 2007.

43 Todo el proceso y avatares de ese robo sacrílego en *El Faro Nacional. Revista de Jurisprudencia* nº 80, 5 de julio de 1856, pp. 17-22.

44 *El Heraldo* de 13 de septiembre de 1853, p. 3.

culminaban el ornamento, siendo acompañado todo en el remate por un corona marquesal “que puede usar un general que ejerce mando en una plaza de armas”. La hoja, como era lo habitual, del acero español de Toledo, enfundándose todo en vaina de plata con abrazadera de oro. Para tan rica y desbordante alhaja se confeccionó un estuche de maderas finas y embutidos cuya responsabilidad asumió don Manuel Giménez, afamado ebanista e incrustador[45].

A tenor de ese y otros trabajos similares nada tiene de extraño que al concurrir a la Exposición Universal de París de 1855, en el pabellón español, lo que presentara fuera precisamente eso “un sable y espada de lujo, ornados y cincelados de oro y plata, trabajo muy brillante” que, aunque muy alabados -no en balde Moratilla fue propuesto por la comisión nacional[46], junto a los maestros Fábregas e Isaura, que también asistieron, para medalla de aquel importante evento- sólo se vio compensado con una simple mención de honor[47], distinción que también pudo gozar José Ramírez de Arellano por las obras de plata religiosa con las se hizo allí visible[48], entre otras “un ostensoir dorè et cisele: une croix et six candelabres d`autel: deux grands chandeliers d`eglise: deux batons gothiques pour cerémonies de l`eglise: une crosse: diverses éscritoires…”[49].

La decepción de París, motivo tal vez de que no concurriera ningún platero español a la de Londres de 1862[50], no supuso un altibajo en la carrera de Moratilla, alentado, seguramente, por la demanda de sus trabajos y su posición[51], cada vez más influyente, en el ambiente cultural artístico y social del Madrid de esos años. De hecho, en 1856 tiene lugar otro hito de su brillante carrera profesional: la realización de la monumental escribanía que por encargo del Colegio de Abogados de Madrid ejecutó para el que era entonces su decano, don Manuel Cortina[52], y cuya hechura superó las doscientas ochenta onza, invirtiéndose en dicho trabajo más de ocho meses. Reseñada en las publicaciones especializadas en jurisprudencia así como en los

45 *La Ilustración* de 17 de septiembre de 1853, p. 1. El ebanista Manuel Giménez, con taller en la calle Caballero de Gracia, 2, también participó en aquella exposición celebrada en 1850 en el Real Conservatorio de Artes. Las crónicas señalan que concurrió con “dos cuadros embutidos, ejecutados con mucha diligencia y limpieza. Entran en la composición del uno, los metales, plata y oro, el nácar y diversas maderas… Son de un mérito sobresaliente” (J. CAVEDA Y NAVA, ob. cit., p. 315).

46 *La Iberia* de 5 de junio de 1856, p. 4.

47 *Rapport du Jury Mixte International publiés sous la direction de S.A.I. le Prince Napoleon*. T. II. París, 1856, p. 259.

48 A.B. LASHERAS PEÑA, *España en París. La imagen nacional en las Exposiciones Universales, 1855-1900*. Santander, 2010, p. 240.

49 *Catologue des produits naturels, industriels et artistiques exposes dans la section espagnole de l`Exposition Universelle de 1855*. París, 1855, p. 58.

50 Sobre el desacertado y empobrecido panorama que ofrecía el pabellón español en aquella Exposición Universal es fundamental la consulta de J. CASTRO SERRANO, *España en Londres. Correspondencia sobre la Exposición Universal de 1862*. Madrid, 1867.

51 Fue honrado con distinciones por parte de la Reina Isabel II, entre otras, la de caballero y gran cruz de Isabel la Católica y comendador de la orden de Carlos III (*La Ilustración Española y Americana* de 30 de enero de 1874, vol. 18, p. 59).

52 C. PETIT, “Biblioteca, Archivo y Escribanía Portrait del abogado Manuel Cortina”, en E. CONDE NARANJO (ed.), *Vidas por el Derecho*. Madrid, 2012, pp. 329-386.

diarios[53], aquella obra, "cuyo estilo artístico pertenece al Renacimiento", monumentalizada por un gran obelisco en su centro, rematado por tres genios, en torno al cual se mostraban medallones y cuatro pequeñas esculturas, levantadas también sobre columnas, alusivas a la Magistratura, la Elocuencia y la Virtud que constituía, según las descripciones, todo un resumen de las bondades y los valores justos que adornaban a la ejemplar persona a la que iba destinada, tal como se recogía en la solemne inscripción que incorporaba *Clarissímo Praesidi Emmanueli Cortina, Collegium Jurisconsultorum matritensium, orati animi causa libenter dieat: anno Domini MDCCCLVI*.

Las espectaculares riquezas que se reunían en el taller de Moratilla, y la difusión pública de las mismas, así como la popularidad del maestro, al punto de que su apellido figuraba en las frases mnemónicas de los manuales de aquellos años "El platero Moratilla tiene tesoros que costearían los gastos de las Guerras Púnicas"[54], es posible que fueran suficiente aliciente para malhechores y ladrones. El domingo 11 de febrero de 1863 la prensa daba noticia de un violento robo en las casas y tienda del platero que llevo aparejado el hurto de una buena cantidad de preciosas alhajas[55].

Poca es la actividad que se le puede documentar en estos primeros años de la década de los sesenta, tan sólo se tiene noticia de la restauración y limpieza de tres lámparas de plata del santuario de Nuestra Señora de Atocha. Aunque seguramente lo que más le debió enorgullecer durante ese tiempo serían los primeros logros de su hijo Felipe, escultor que ya comenzaba a posicionarse con galardones y amables críticas[56]. Sin olvidar que su célebre establecimiento seguía siendo, en realidad nunca dejo de serlo, el centro al que convergían los grandes encargos institucionales de las corporaciones provinciales destinados a agasajos y parabienes. Uno de lo más celebrados y sustanciosos, con motivo de la victoriosa campaña del Pacífico, fue el demandado por la Diputación de Murcia, con el fin de obsequiar a los oficiales oriundos de esa provincia que había participado en aquella gesta naval. Así, don Manuel Vial, comandante de la fragata *Berenguela*, don Fernando Marín, jefe médico de la escuadra, don Félix Arroyo, oficial de *La Vencedora*, y don Francisco Serón, oficial segundo del marqués de la Victoria, merecieron sus correspondientes sables de honor, con empuñadura de plata cincelada y adornados con las armas correspondientes, las siete coronas y el corazón, al lugar de su nacimiento. Para el brigadier Valcárcel, residente en Cartagena y comandante de la fragata *Revolución*, se destinó un bastón de mando de marfil con puño y contera de plata sobredorada y una corona de oro[57].

53 Entre otros medios, se hicieron eco de la escribanía *El Boletín Semanal de la Revista General de Legislación y Jurisprudencia* año III, t. VI, segundo semestre de 1856, pp. 495-496, el *Boletín del Notariado de España y Ultramar* año V, nº 26, domingo 21 de diciembre de 1856, pp. 92-93 o los periódicos, *La Esperanza* de 13 de octubre de 1856, p. 4 y *La Iberia* de 15 de octubre de ese mismo año, p. 4.

54 P. MATA, *Nuevo Arte de auxiliar la Memoria aplicado al estudio de la Historia y aplicable a toda clase de conocimientos y usos de la vida práctica*. Madrid, 1862, p. 89.

55 *El Clamor público* de 11 de febrero de 1863, p. 4.

56 J.L. MELENDRERAS GIMENO, "La obra en Roma del escultor Felipe Moratilla". *Modelos, intercambios y recepción artística: de las rutas marítimas a la navegación en red*. Actas del XV Congreso Nacional de Historia del Arte (CEHA). T. II. Palma de Mallorca, 2004 (ed. 2008), pp. 867-874.

57 *La Marina Española. Periódico de ciencias e intereses marítimos* de 4 de diciembre de 1867, p. 38.

Esa fase silenciosa, sin apenas figurar su nombre en la prensa escrita, se ve interrumpida a partir de los primeros meses de 1866 al asumir una importante responsabilidad: la construcción de un grandioso templete-custodia para la catedral de La Habana. La decisión del Cabildo habanero se toma en el contexto de la llegada, en 1865, del nuevo obispo de la diócesis, el polémico capuchino, natural de Vitoria, fray Jacinto María Martínez Sáez, quien gobernaría aquella diócesis hasta 1869, si bien siguió ostentando la dignidad del título hasta su muerte, ocurrida en Roma en 1873[58]. Dicho prelado inicia de inmediato un ambicioso programa de regeneración de la arquitectura y el mobiliario de las iglesias de su obispado, auspiciando nuevos templos, caso de la parroquia, más tarde catedral, de Cienfuegos, la nueva parroquia de Trinidad, los grandiosos templos de tres naves de Bainoa, Matanzas o Santa Isabel de las Lajas o acometiendo la restauración de aquellos otros que encontró en estado deplorable a lo largo de la intensa visita pastoral que practicó nada más tomar posesión[59]. En la capital, además, concluyó el templo de la Merced, al que dotó de adecuadas dependencias para el servicio de los eclesiásticos, centrando también su atención en el Seminario, que aumentó con once habitaciones, instalando allí un colegio de Infantes para el aprendizaje de primeras letras y música. Para la catedral, a la que el obispo vio falta de todo, destino la cantidad de 8.000 pesos para su embellecimiento y puesta al día. Es evidente que parte de esa cantidad se destino a la empresa dirigida a hermosear el presbiterio, para lo que se pensó, como es lógico, en un templete eucarístico, pero con la particularidad de que también pudiera servir de custodia para el Corpus[60]. De inmediato los ojos debieron ponerse en Madrid y, tal vez, se pidió la colaboración del padre Antonio María Claret, el confesor de la reina, antiguo arzobispo de Santiago de Cuba, a quien el nuevo obispo profesaba la mayor admiración. Que el encargo recayera en Moratilla era lo más lógico, no sólo por su prestigio y renombre, afianzado ya en Cuba con aquella espada del general de la Concha, sino por su directa vinculación al Palacio Real.

Desde el primer momento se decidió, por sugerencia de Moratilla, y con el visto bueno del obispo, que gustaba de las formas medievales, que la obra debía responder al estilo gótico. En ello pudo mediar no sólo el gusto historicista del momento sino el deseo del platero de emular, y quien sabe si hasta superar, aquel otro temple-

58 M.E. LAGUNA ENRIQUE, *El Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana y la colección de retratos de la pintura española del siglo XIX*. Salamanca, 2013, pp. 800-801.

59 Señalaba el prelado, haciendo balance de su actividad, que "el único mérito que me reservo es el de haber introducido es el de hacer iglesias de tres naves en los campos y aun en la ciudad respecto de las parroquiales: en todo este siglo no se habían hecho de ese género más que la de Guadalupe en tiempos del Sr. Obispo Espada y Landa, y la de Sagua la Grande, en el de mi predecesor. En cinco años yo he levantado seis; pero todas muy capaces, algunas de arquitectura notable para el país…los gastos en estas iglesias han sido grandes, porque su estructura es de un género nuevo en aquel país…" (J.M. MARTÍNEZ SÁEZ, *Los voluntarios de Cuba y el obispo de La Habana o historia de ciertos sucesos que deben referirse ahora, y no después*. Madrid, 1871, pp. 71-73.

60 Sobre el doble uso de templete y custodia ver J. RIVAS CARMONA, "Los otros usos de las custodias procesionales", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2007*. Murcia, 2007, pp. 503-519.

te, que bajo formas medievales y según diseño de Vicente López, se había culminado no mucho tiempo atrás, en 1854, por el broncista Francisco Pecul para cobijo del ostensorio que custodiaba la Sagrada Forma de El Escorial, en la sacristía de dicho monasterio.

Los diseños, realizados por el profesor y delineante, José Eguía, "conocedor especial del estilo gótico", fueron enviados de inmediato a La Habana, siendo aprobados sin reparo alguno. Moratilla, como director de la empresa, convocó a un nutrido grupo de ayudantes, entre los que se encontraban los escultores Francisco Belver y el propio hijo del platero, Felipe, y los fundidores y cinceladores, José Araujo y Pedro Zaldos, siendo asistidos por un grupo de jóvenes oficiales como Pedro Caballero, José Carretero y Manuel González[61]. En abril de 1866 la prensa daba noticia de la construcción, en fase muy avanzada, y aventuraba ya un nuevo triunfo del maestro, destacando que a pesar de su avanzada edad no se había amedrentado ante la magnitud de la construcción que se le había encomendado. Se incidía, también, en el acierto de la elección del ojival "el más a propósito, sin género de dudas para las obras destinadas al culto de Dios", y su próxima marcha a París como pieza señera del pabellón que España abriría en la Exposición Universal que allí iba a tener lugar al año siguiente. Como pequeña pega al trabajo examinado, el redactor de la nota recomendaba el dorado del conjunto pues "conocedores de la influencia que ejerce la atmósfera en aquel país sobre la plata blanca, estamos íntimamente persuadidos de que desmerecerá muy pronto si no se toma la determinación indicada"[62].

El 1 de diciembre de ese año se da aviso de que el tabernáculo está concluido y expuesto en el establecimiento que regenta su artífice para la general contemplación del público de Madrid. Sin embargo, la expectación que despierta la obra y las aglomeraciones de la concurrencia en la plazuela del Ángel, y atendiendo al clamor de la prensa, el Ministro de Fomento ordena, el 22 de ese mes, su traslado a la sala de subastas del ministerio, en la calle Atocha, "en donde el sensato e inteligente público podrá admirar una verdadera obra de arte de platería española. La exposición dará comienzo el lunes 24 a las doce del mediodía"[63].

Trasladado a París, el templete es ubicado en la galería de España del Palacio de la Industria, en el centro de la misma, en el crucero, dispuesto sobre un gran pedestal octogonal en cuyos frentes principales figura la leyenda: "F. Moratilla. Madrid" (lám. 2). Castro Serrano, que visita la exposición y la reseña, hace una discreta apreciación al señalar que "es un trabajo de detalle que honra a su autor, y recuerda a las naciones que aun se trabaja la plata entre nosotros"[64]. La crítica francesa es mucho menos generosa. Aymar Breisson, secretario general de la Academia Nacional Francesa, puntualiza, al referirse al trabajo del español, "est lourd, monolithique, carrèe; la grâce, la pensé vagabonde, qui sait fouiller la Pierre et le métal, en est exclue, la

61 *El Museo Universal*, Año Undécimo. Madrid, 1867, p. 28.

62 *La Esperanza* de 9 de abril de 1866, p. 3.

63 *La Esperanza* de 22 de diciembre de 1866, p. 4.

64 J. DE CASTRO Y SERRANO, *España en París. Revista de la Exposición Universal de 1867*. Madrid, 1867, p. 183.

ligne droite seul est souveraine"[65]. El comisionado por el Instituto Industrial de Cataluña, don Francisco J. Orellana, es, seguramente, el que transmite una descripción más detallada de la custodia exhibida, gustándole y apreciándola como obra magnífica, monumental y muy bien trabajada, y acompañando su crónica de una representación de aquella a partir de una imagen dibujada y grabada por Artigas y R. Padró, respectivamente (lám. 3).



LÁMINA 2. *LITÓGRAFÍA DE DIUDONNÉ AUGUSTE LANCELOT. Vista de la Exposición española en el interior del Palacio de la Exposición Universal de 1867.*

"Este monumento de plata, que así puede llamarse, es un tabernáculo-custodia. Tiene de altura unos 3 metros, por 1,10 de base cuadrada; es de estilo gótico de la Edad Media, y se divide en cuatro partes ó cuerpos, de los cuales los dos mayores pueden figurar por separado para ser llevados en andas con facilidad. Estos cuerpos son la base de la custodia propiamente dicha ó viril, en donde ha de colocarse la Hostia, y su correspondiente tabernáculo, que es la parte más notable de la obra, un cuerpo superior que concuerda con el principal por el estilo y la riqueza de ornamentación, y por último la cúpula.

El cuerpo principal lleva en los ángulos exteriores cuatro bellas estatuas, que representan los cuatro Evangelistas, sostenidas por pilares y coronadas por primo-

65 P. AYMAR BREISSON, *Histoire genérale de l'Exposition universelle de 1867*. París, 1868, p. 204.

rosos doseletes, y en el interior cuatro ángeles adoradores que son un de un mérito especial. El cuerpo segundo tiene en el centro una estatua del Salvador y en los ángulos las de los cuatro Profetas mayores. La cúpula remata en una cruz gótica adorada por dos angelitos”[66].

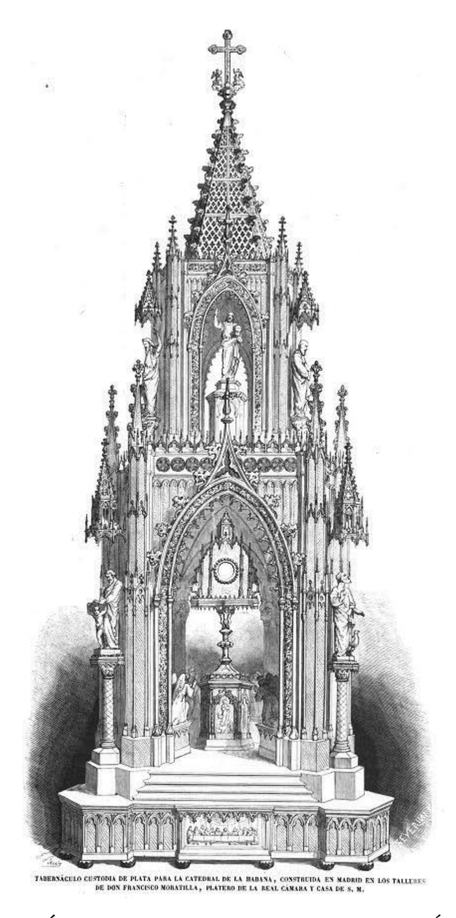




LÁMINA 3. Izquierda: *LITOGRAFÍA PUBLICADA EN “EL MUSEO UNIVERSAL” DE 27 E ENERO DE 1867. Tabernáculo Custodia para la Catedral de La Habana.* Derecha: *Tabernáculo Custodia de la Catedral de La Habana. 1867 (Fotografía hacia 1910/20).*

Como es sabido, el trabajo de Moratilla fue recompensado con una discreta medalla de bronce, mientras que el de Isaura, el otro platero español participante, obtuvo una mención honorífica por artículos de bronce y de plata ruolz[67], esa técnica

66 F.J. ORELLANA, *La Exposición Universal de París en 1867, consideraba bajo el aspecto de los intereses de la producción española en todos sus ramos de Agricultura, Industria y Artes*. Barcelona, 1867, pp. 136-137.

67 L. PÉREZ DEL CAMPO, F. MARMOLEJO HERNÁNDEZ y A. GÓMEZ MORÓN,

que caracterizó parte de la producción del catalán, destinados a uso doméstico y litúrgico.

Con independencia de su adecuación a los tiempos que Europa vivía por aquellas fechas y la vigencia del neomedievalismo, lo cierto y verdad es que el trabajo de Moratilla es toda una apuesta intelectual a partir de los valores de la identidad nacional que aquellas monumentales custodias del Corpus de otros tiempos representaban[68]. Un claro intento por cohesionar el presente con la grandeza histórica de una época de gloria y que tenía, además, un aliciente político, de vínculo, en un momento crucial -de grave crisis-, en el que en aquel último territorio de lo que fuera un poderoso imperio comenzaban a advertirse claros síntomas de ruptura e independentismo. Su tipología y sus formas góticas no eran baladíes, conciliaban y enfatizaban, en ese recuerdo a los tiempos de los Reyes Católicos, la idea de unidad y patria, de un mismo destino al amparo de la Iglesia y la Religión Católicas y materializada en una liturgia, la del Sacramento de la Eucaristía, que seguía vigente en su esplendor como testimonio de esa confianza española en la protección divina.

Lamentablemente para Moratilla, su reputación de honestidad y la gloria a la que fue encaramado por aquella sociedad mesocrática isabelina, que había hecho de él un símbolo del progreso e imagen de la regeneración de las artes según el modelo europeo que ellos habían interpretado y adaptado a la singularidad española, se vio tristemente ensombrecida, manchada, en los últimos años de la vida del maestro, por el famoso escándalo del collar. Si la prensa había sido su más fiel colaboradora a la hora de consolidar su posición y prestigio, sería ahora, triste ironía, la que enfangara su nombre bajo la acusación de prevaricación y enriquecimiento ilícito a costa del erario público y en connivencia con la oligarquía conservadora de la época. Ciertamente, aquel encargo del Collar de la Justicia, promovido en 1871 por el ministro Montero de los Ríos, se concluyó ocupando ya el ministerio de Gracia y Justicia don Augusto Ulloa, y estaba destinado al cargo ministerial como insignia de gala para la solemne apertura de los Tribunales, asumiendo la tasación y peritaje de la alhaja, por decisión del ministro, José Ramírez de Arellano. El asunto tuvo trascendencia política, de auténtico escándalo, al saltar al hemiciclo de las Cortes en noviembre de 1872[69]. La designación de Moratilla -más que justificada según los que defendía su causa no sólo por ser el decano de los joyeros de Madrid sino porque, además, fue la Sociedad Económica la que lo propuso para asumir dicho trabajo- los altos sobrecostes de la joya, 7.000 duros, más de los 5.000 previstos, así como las cuentas que presentó el artífice, calificadas por los medios escritos "como muy dignas de figurar al lado de las del Gran Capitán: 35.000 reales por pensamiento

"Tradición e innovación en las artes industriales: el palio de plata 1871 de Francesc Isaura". *Revista PH* nº 69 (2009), pp. 21-33.

68 En ese sentido, resulta fundamental el estudio de J. NADAL INIESTA, "Las custodias catedralicias del siglo XX, un capítulo de la platería historicista", en G. RAMALLO ASENSIO (coord.), *Las catedrales españolas: del Barroco a los historicismos.* Murcia, 2003, pp. 543-558.

69 D. RAMIREZ JIMÉNEZ, "Los collares de la Justicia: un estudio aclaratorio". *Hidalguía* año LXI, nº 362 (2004), pp. 5-54.

artístico son muchos reales", ocuparon ríos de tinta en la prensa progresista de los tiempos de Amadeo[70]. Con independencia de todo, la fastuosa alhaja de oro, que en la actualidad, y desde 1981, suele lucir S.M. el rey de España en el acto de inauguración del Año Judicial, constituye una perfecta recapitulación, un acertado colofón, del quehacer del artista[71].

70 *El Imparcial* de 10 de diciembre de 1872, p. 1. La prensa dejaba constancia de que el propio Montero de los Ríos, una vez que volvió al ministerio, tras el paréntesis de la crisis de 1871, se negó a asumir el alto coste del collar, insistiendo en que su monto debía ajustarse a lo pactado. El expediente comenzó a tramitarse una vez que asumió el cargo don Alonso Colmenares.

71 El proceso detallado del encargo y la mediación de la Sociedad Económica aparecen reflejados, junto a una detallada descripción de la presea, en los noticieros de mayo de 1872. Así, allí se señala "que este nuevo distintivo para las grandes solemnidades consta de treinta medallones de oro, cuyos centros ostentan figuras alegóricas, abultadas y cinceladas en chapa, o atributos de la Justicia y otros oportunos emblemas. En primer término aparece España, representada por una matrona, y convenientemente se ven distribuidas las figuras que simbolizan las cuatro Virtudes Cardinales, así como la Ley, la Virtud, la Sociedad, la Clemencia y la Legislación española, en la persona de D. Alonso el Sabio. Sobre los otros medallones campean las insignias de las cuatro órdenes militares, el libro y la espada de la ley, una serie de ojos miniados sobre esmalte, para significar la vigilancia y cierra el collar las Armas de España con sus cuatro cuarteles heráldicos. Ocho de los medallones con figuras tienen alrededor dos culebras esmaltadas, que se enroscan por entre unos vástagos y los demás llevan por orla una cinta esmaltada de los colores nacionales" (*La Ilustración de Madrid* de 13 de mayo de 1872, p. 149).

La iconografía eucarística del pelícano: ejemplos en plata

ANA PÉREZ VARELA

Universidad de Santiago de Compostela[1]

En la naturaleza, el pelícano acumula la comida en el depósito de su singular pico y al llegar a su nido, alimenta a sus polluelos golpeándose el pecho con él, de modo que puede ofrecerles la comida guardada. Este ejercicio fue interpretado a lo largo de la historia como una curiosidad, que mezclada con teorías de historia natural y textos de carácter exegético, fue forjando la tradición de emplear este animal como elemento simbólico relacionado con la Eucaristía. Desde las obras enciclopédicas clásicas de Aristóteles[2], Plinio[3] o Claudio Eliano[4] hasta los jeroglíficos y emblemas de Horapolo[5] y Ripa[6], el pelícano fue apareciendo como la representación de diver-

1 Grupo de Investigación Iacobus. Proxectos e estudos sobre patrimonio cultural (IG-1907), Universidad de Santiago de Compostela. Este estudio ha sido realizado dentro de los proyectos de investigación: Programa de Consolidación e Estructuración de Unidades de Investigación Competitivas GRC2013-036 (Plan Galego); y Consolidación e Estruturación de Unidades de Investigación Competitivas (Redes de Investigación), Proxecto estrutura consolidada da Xunta de Galicia: R2014/024. Antes de comenzar nos gustaría agradecer a todas las personas que han proporcionado información y material de utilidad para nuestra investigación: Ángel Peña Martín (Universidad Autónoma de Madrid); Miguel Herguedas Vela (Universidad de Valladolid); Gemma Pezo Pantigoso (Museo Pedro de Osma de Cuzco); Rosaura Albero (Instituto de Estudios Turolenses); Raúl Cardoso Macías (Hermandad del Santo Entierro de Cádiz); Juan Manuel González Cemebellín (Museo de Arte Sacro de Bizkaia); sor María Mercedes y sor María Benedicta (Archivo y Museo de San Paio de Antealtares, respectivamente); y la dedicación de los profesores José Manuel López Vázquez y José Manuel Cruz Valdovinos.

2 ARISTÓTELES, *Historia de los Animales, Libro IX*. Madrid, 1999 [original: siglo IV. a. C.], p. 499.

3 PLINIO EL VIEJO y G. DE LA HUERTA (trad.), *Historia Natural*. Madrid, 1624 [original: s. I d. C.], p. 417.

4 CLAUDIO ELIANO, *Historia de los animales*. Madrid, 1989 [original: s. II d. C.], p. 127.

5 HORAPOLO, *Hyeroglíphica*. Madrid, 1991 [original: siglo IV d. C.], p. 210.

6 C. RIPA y P. TEMPEST (trad.), *Iconologia*, digitalización de la Universidad de Illinois, dis-

sas cualidades como la caridad, pensando que el ave se picoteaba violentamente el pecho para darles de comer a sus hijos su propia sangre.

Desde el Salmo 101 de la Biblia, los comentarios de los teólogos como san Agustín[7], Rabano Mauro[8], san Isidoro de Sevilla[9] o santo Tomás de Aquino[10], dedicaron reflexiones al pelícano como *alter ego* de Cristo. La asociación se reforzó a partir de los distintos bestiarios medievales derivados del *Fisi*ólogo[11] que incluyeron a esta simbólica ave en sus páginas, y que fueron una gran fuente de inspiración para los artistas. Desde finales del siglo XVI, el pelícano se revalorizó enormemente como símbolo del amor de los padres hacia sus hijos y de la muerte de Cristo, todo ello como parte de la renovación del concepto de la Filantropía[12], y se adaptó como venimos comentando la idea de Redención a la idea de Eucaristía, de lo que se deriva su frecuente aparición en la mayoría de los soportes artísticos, especialmente aquellos relacionados con el sacramento eucarístico.

El pelícano como elemento decorativo en piezas de plata

Rara vez las aves se parecen a un pelícano real en este tipo de piezas, asemejándose más a los modelos que podríamos entender como un águila o un cisne, con largos cuellos que permiten una representación más esbelta y natural del propio retorcimiento del mismo hacia su pecho. Quizás este hecho se derive del desconocimiento de este animal exótico por parte de los plateros[13]. Resulta muy interesante observar cómo se han representado los pelícanos, así como otras aves menos extendidas en Occidente en los distintos textos de historia natural y bestiarios a lo largo de la historia. Mientras los textos de carácter más científico suelen presentar imágenes de carácter realista, precisando un animal de cuello flexible y larguísimo pico con amplio depósito[14], los bestiarios medievales de carácter moralizante recurrieron a una fusión entre un ave de presa y un ave zancuda[15], con cabeza y pico pequeños, y largo cuello de plumas erizadas, picándose el pecho.

Es frecuente encontrar pelícanos como elemento decorativo en piezas de plata empleadas en el culto católico. Existen varias custodias de sol en las que el pelícano aparece como nudo del astil, con las alas desplegadas y las crías picando de su pecho.

ponible en: https://archive.org/details/iconologiaormora00ripa [10 de octubre de 2014], p. 95.

7 AGUSTÍN DE HIPONA, *Enarraciones sobre los Salmos, IV*. Madrid, 1958 [original: siglo IV d. C.], pp. 638-642.

8 L. PORTIER, *Le pelican: Historie d'un symbole*. París, 1984, pp. 40-45.

9 ISIDORO DE SEVILLA, *Etimologías*, 2 vols. Madrid, 1982 [original: siglo VII d. C.], p. 111.

10 TOMÁS DE AQUINO, *Himno Adoro Te Devote*. P. RAMBLA (ed.), *Misal Romano.* Barcelona, 1951, p. 786.

11 S. SEBASTIÁN, *El Fisiólogo. Bestiario Medieval*. Madrid, 1986, p. 53.

12 J. GONZÁLEZ TORRES, *Emblemata eucharistica: símbolos animados de la iconografía cristológica y sacramental*. Málaga, 2009, pp. 168-169.

13 X.M. GARCÍA IGLESIAS (dir.), *San Paio de Antealtares. Inventario*. Santiago de Compostela, 2000, p. 244.

14 M. BARBERO RICHART, *Iconografía animal: la representación animal en libros europeos de historia natural de los siglos XVI y XVII*. Cuenca, 1999, pp. 155-160.

15 J.J. GARCÍA ARRANZ, *Ornitología emblemática.* Cáceres, 1996, p. 639.

Algunas de ellas son las de San Bartolomé de Carmona[16], San Bartolomé de Villalba del Alcor en Huelva[17], o San Martiño de Salcedo en Pontevedra[18]. Sin embargo el ejemplo más sobresaliente es el de la custodia de San Antonio de Padua de Sevilla[19], una pieza de plata sobredorada con piedras preciosas. Cuenta con una base cuadrada cubierta de decoración vegetal entrelazada con patas de garras sobre bolas. El nudo se decora con un gran pelícano adosado de bulto redondo cuya herida abierta en el pecho se representa con una piedra preciosa de la que pican dos crías. El astil, conformado por varias molduras, termina con el libro de los siete sellos como base del sol esmaltado en tonos marrones, blancos y azules. La decoración se compone de hojas, rosarios de perlas, ces en resalte y figuritas de hermes, en un estilo que sitúa la pieza a principios del siglo XIX.

También en Sevilla encontramos el ejemplo de San Andrés[20], de Blas de Amat. Trabajada en plata sobredorada, presenta base de perfil ondulado, y astil con un cuerpo acampanado invertido y el ave con sus crías arremolinadas a sus pies. El pájaro sostiene un elemento sobre el que apoya el viril de sol, que fue hecho por Antonio Aguilera y Zúñiga en 1809. La riquísima técnica, la profusión decorativa y el material la señalan como una pieza de gran calidad.

Otro ejemplo interesante lo constituye la custodia de Santa María de Guareña, Badajoz[21], una pieza procedente de Arequipa atribuida a Marcos del Carpio o a su círculo próximo, y que por lo tanto estaría fechada hacia mediados del siglo XVIII. La pieza, de sobresaliente calidad, no ofrece dudas en cuanto a su origen peruano, siendo su estilo de acusado barroquismo muy próximo a los talleres arequipeños de dicho siglo. La suntuosidad de la obra está remarcada por la profusa decoración y los esmaltados en verde esmeralda propios de la platería andina. El astil se compone en base a diferentes molduras en resalte, decrecientes en altura, que culminan con un nudo en forma de pelícano con las alas explayadas en posición de vuelo, con una pequeña cría que picotea de su pecho en el que podemos ver un corazón grabado. Sobre éste, encontramos la figura de un indígena sosteniendo el sol de la custodia. García Mogollón apunta a que pudo ser una donación de un indiano a su parroquia natal, pese a que carecemos de documentación o inscripciones que lo atestigüen.

16 Custodia. Segunda mitad del siglo XVIII. Plata. Bartolomé de Carmona. M.J. SANZ SERRANO, *La orfebrería sevillana en el Barroco*. Sevilla, 1976, vol. I, p. 436; y vol. II, p. 128.

17 M.C. HEREDIA MORENO, "De arte y devociones eucarísticas: las custodias portátiles". *Estudios de Platería. San Eloy 2002*. Murcia, 2002, p. 181.

18 Custodia. Plata en su color. San Martiño de Salcedo, Pontevedra. Sin catalogar.

19 Custodia. Principios del siglo XIX. Plata y piedras. San Antonio de Padua, Sevilla. M.J. SANZ SERRANO, ob. cit., vol. I, pp. 187-188 y 436; y vol. II, pp. 125-126.

20 Custodia. Segunda mitad del siglo XVIII. Blas de Amat y Antonio Aguilera y Zúñiga. Plata sobredorada. Torneada, fundida, relevada y cincelada. 74 cm de alto, 28 cm de ancho. San Andrés, Sevilla. M.J. SANZ SERRANO, ob. cit., vol. II, p. 120; R. SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR (com.), *El fulgor de la plata*. Córdoba, Junta de Andalucía, 2007, p. 368.

21 Custodia. Mediados del siglo XVIII. Círculo de Marcos del Carpio, Arequipa, Perú. Plata en su color. 75,5 cm de alto, 24,2 cm de ancho. Santa María de Guareña, Badajoz. F.J. GARCÍA MOGOLLÓN, "La custodia barroca peruana de Guareña (Badajoz). Una obra del entorno de Marcos del Carpio". *Norba-arte* XXIV (2004), p. 224.

El pelícano puede aparecer también en medallones decorativos en custodias de sol, como en las piezas de San Pedro de Vitoria[22] o la Asunción de Nuestra Señora de Hombrados, de Damián de Castro[23]. Más habitual es que el pelícano aparezca representado en el medallón superior vertical en cruces de altar o cruces procesionales. La aparición del pelícano en la parte superior de la cruz se extendió relativamente como forma de interpretar el verso de la *Divina Comedia* de Dante -"*Se apoyó éste en su pecho, y fue dilecto / a nuestro pelícano, y éste ha sido / desde la cruz al gran oficio electo*"[24]-, adquiriendo una dimensión emblemática desde que Taddeo Gaddi lo pintase culminando el Árbol de *la Vida* de 1333 en el refectorio de Santa Croce, Florencia[25]. También aparece de forma sistemática sobre los crucificados en las ilustraciones del *Lignum Crucis* de San Buenaventura[26]. Entre estos ejemplos, muy numerosos, destacamos las piezas de Sanlúcar la Mayor de Sevilla[27], el monasterio de Santiago el Mayor de Madrid[28], Nuestra Señora de la Consolación de Hinojales, Huelva[29] o el Museo Arqueológico Nacional[30].

También es frecuente que el pelícano aparezca en las puertas de los sagrarios, como en el sobresaliente ejemplo de la catedral de Zamora[31], o en el viso de sagrario

---

22 Custodia. Oro, plata sobredorada, esmalte y piedras preciosas. 76 cm de alto, 30 cm de ancho, 34 cm de diámetro de sol. San Pedro de Vitoria. R. MARTÍN VAQUERO, "Jocalias artísticas del siglo XX: aportaciones al conocimiento de las obras del Taller madrileño de Félix Granda", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2005*. Murcia, 2005, pp. 267-290.

23 Custodia. 1774. Damián de Castro. Plata en su color y plata sobredorada. 51 cm de alto, 26 cm de diámetro de sol, 9 cm de diámetro de pie. La Asunción de Nuestra Señora de Hombrados. N. ESTEBAN LÓPEZ, "Obras de Damián de Castro en el Señorío de Molina de Aragón", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2012*. Murcia, 2012, pp. 217-224.

24 D. ALIGHIERI, *Divina Comedia*. Barcelona, 2013 [original: ca. 1304-1321], p. 168.

25 J. GONZÁLEZ TORRES, ob. cit., p. 167.

26 S. ANDRÉS ORDAX, *El crucero de Sasamón: iconografía cristológica a fines de la Edad Media*. Cáceres, 1896, pp. 73-76.

27 Cruz parroquial. Inicios del siglo XVI. Plata dorada y esmalte. Fundida y cincelada. 68 cm de alto, 56 cm de ancho. Iglesia parroquial de Sanlúcar la Mayor, Sevilla. J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Cinco siglos de platería sevillana*. Sevilla, 1992, pp. 13-14.

28 Cruz procesional. Ca. 1688. Anónimo barcelonés. Plata sobredorada y madera. Fundida, relevada, cincelada, incisa y picada. 120 cm de alto, 65 cm de ancho. Real Monasterio de Santiago el Mayor, Madrid. J.A. SÁNCHEZ RIVERA, "El Real Monasterio de Santiago el Mayor de Madrid: piezas de plata conservadas", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2008*. Murcia, 2008, pp. 587-615.

29 Cruz procesional. 1547. Plata sobredorada. Fundida y cincelada. 78 cm de alto, 42 cm de ancho. Iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Consolación de Hinojales, Huelva. J.M. CRUZ VALDOVINOS, ob. cit., pp. 40-41.

30 Cruz procesional. Segundo cuarto del siglo XVI. Procedente de Sangüesa. Plata sobredorada. Fundida. 43 cm de alto, 35 cm de ancho. Museo Arqueológico Nacional. J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Catálogo de Platería. Museo Arqueológico Nacional*. Madrid, 1982, pp. 106-107.

31 Puerta de sagrario. 1730. Manuel García Crespo. Plata en su color y sobredorada. 55 cm de alto, 36,5 cm de ancho, 2,5 cm de fondo. Museo de la catedral de Zamora. L. MARTÍN SÁNCHEZ y F. GUTIÉRREZ FERNÁNDEZ, "Una obra inédita de Manuel García Crespo: el marco de plata de la Capilla de Nuestra Señora de la Portería en Ávila", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2008*. Murcia, 2008, pp. 371-390; *Las Edades del Hombre, Kyrios.* Ciudad Rodrigo, 2006, pp. 270-272.

de Nuestra Señora de la Asunción de Montemayor, Córdoba[32]. El primero es una obra de Manuel García Crespo de 1730, en la que una de las puertas del sagrario, que se construye en base a un claro programa de significación eucarística, representa en relieve una gran figura de pelícano en el nido con sus crías. El segundo ejemplo es una obra plenamente rococó realizada por Damián de Castro, autor del que se han conservado varios visos de sagrario de plata, un tipo no muy frecuente ya que lo habitual es que estas piezas fuesen de tela.

También hemos comprobado que el pelícano se empleó como motivo decorativo en otras piezas de ajuar litúrgico relacionadas con la Eucaristía tales como cálices -San Juan Bautista de Lezo, Guipúzcoa[33] o el monasterio de Santa Fe la Real de Toledo[34]-, copones -Asunción de Nuestra Señora de Clares, Guadalajara[35]-, portapaces -catedral de Badajoz[36]- y arcas eucarísticas. Entre estas últimas cabe destacar el arca eucarística de El Salvador de Sevilla[37], una obra de Antonio Pineda fechada hacia 1815, compuesta por una caja paralepípeda sobre base cuadrada. En la cara frontal, sobre una puerta abatible, encontramos la representación sobredorada de un pelícano con sus crías como protagonista de la obra, acompañado en el resto de las caras por otros símbolos eucarísticos como son la custodia, el ave fénix y el cordero místico. Otro ejemplo de arca lo constituye la conservada en San Mateo de Montánchez, Cáceres[38], rococó, de clara procedencia sevillana, decorada con un gran pelícano en su cara frontal.

También puede aparecer el pelícano de bulto redondo, como remate de custodias de asiento, templetes eucarísticos, sagrarios o urnas. Por ejemplo, la custodia de oro

32 Viso de sagrario. 1772. Damián de Castro. Plata en su color. Relevada. 59 cm de alto, 43 cm de ancho. Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la Asunción, Montemayor. R. SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR (com.), ob. cit., pp. 352-353.

33 Cáliz. Platero cordobés. Plata sobredorada. 22,5 cm de alto, 16,5 cm de diámetro de base, 8,5 cm de diámetro de copa. San Juan Bautista de Lezo, Guipúzoca. I. MIGUÉLIZ VALCARLOS, “Platería cordobesa del siglo XVIII en Guipúzcoa”, en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2007*. Murcia, 2007, pp. 209-221.

34 Cáliz. Ca. 1785-1790. Manuel Ximénez. Plata sobredorada. Fundida, relevada y cincelada. 28 cm de alto, 14,5 cm de diámetro de pie, 8,5 cm de diámetro de boca. Monasterio de Santa Fe la Real de Toledo. J.A. SÁNCHEZ RIVERA, “Plata y plateros toledanos en el monasterio santiaguista de Santa Fe”, en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2013*. Murcia, 2013, pp. 497-517.

35 Copón. 1770-1780. Damián de Castro. Plata sobredorada. 22,5 cm de alto, 12,8 cm de diámetro de pie, 12,1 cm de diámetro de copa. Parroquia de la Asunción de Nuestra Señora de Clares, Guadalajara. N. ESTEBAN LÓPEZ, ob. cit., pp. 217-224.

36 Portapaz. 1775-1780. José Rivero. Plata sobredorada. 17 cm de alto. Catedral de Badajoz. F. TEJADA VIZUETE, *Plata y plateros bajoextremeños (siglos XVI-XIX)*. Mérida, 1998, pp. 136 y 569.

37 Arca eucarística. Ca. 1815. Antonio Pineda. Plata en su color y sobredorada. Relevada, troquelada y fundida. 52 cm de alto (con cruces) y 43 cm de alto (sin cruces), 33 cm de ancho y 31 cm de fondo. Marcas en el borde exterior de la base: NO8DO, FLORES y PINEDA. M.J. SANZ SERRANO, ob. cit., vol. II: 305; J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Cinco siglos…* ob. cit., pp. 305-309.

38 Arca eucarística. Ca. 1770. José Alexandre Ezquerra. Plata en su color. Relevada, cincelada y montada sobre madera. 50 cm de alto, 29 cm de ancho, 24 cm de fondo. Iglesia parroquial de San Mateo, Montánchez, Cáceres. M. NIETO CUMPLIDO y F. MORENO CUADRO, *Eucharistica Cordubensis*. Córdoba, 1993, p. 370.

de la catedral de Sevilla de 1608, hoy perdida, se proyectó con un remate de pelícano, aunque finalmente el gusto neoclásico suprimió este elemento cambiándolo por una figura de la Fe[39]. En cuanto a los remates de urnas que contienen figuras de Cristo yacente, destacamos el ejemplar de la urna del Cristo de la iglesia de San Juan Bautista de Herrera del Duque, Badajoz[40], de plata sobredorada, o el reciente remate la urna del Santísimo Cristo Yacente de la Hermandad del Santo Entierro de Cádiz[41], una bella pieza realizada por Jesús Domínguez Machuca sobre diseño de José Manuel Bonilla Cornejo en 2007. El ave, con la corona imperial, se presenta sobre un pedestal de cristal de roca con adornos de plata, con las alas explayadas y tres crías en diferentes posturas posadas a sus pies, dirigiendo sus picos hacia la herida del pecho, compuesta por pedrería de rubíes alusivos a la sangre. Esta pieza, al ser actual, sí refleja la morfología de un pelícano real, y precisamente por este aspecto resulta interesante compararlo con los demás ejemplos de este texto, con su pequeño cuerpo más realista, las alas proporcionadas y el largo pico convexo. Por último, como remate de sagrario sobresale el ejemplo de San Pelayo de Oviedo, de Talleres de Arte Granda[42].

Portaviáticos

También de bulto redondo, mención aparte merecen los portaviáticos, piezas que presentan de nuevo función eucarística. El portaviático es uno de los vasos sagrados que componen el ajuar litúrgico, cuya función es la de llevar el viático a los moribundos o la comunión a los enfermos. Al verse esta práctica reforzada en la Edad Moderna según las disposiciones del Concilio de Trento, los modelos empleados para llevar a cabo este tipo comenzaron a diversificarse y enriquecerse. Existen varios ejemplos en los que la pieza, sea de la forma que sea, se decora con la figura de un pelícano. Es el caso, por ejemplo, del portaviático de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Granada de Guillena[43], con caja de tipo semiesférico con cara frontal convexa, sobre la que se representa un pelícano con tres crías picoteando de su pecho. Resulta interesante el remate en forma de gran corona imperial abatible, que actúa como puertecita para acceder a la Sagrada Forma. Un ejemplar muy

39 M.J. SANZ SERRANO, "La custodia de oro de la Catedral de Sevilla". *Estudios de Platería. San Eloy 2003.* Murcia, 2003, pp. 569-594.

40 Remate de la urna del Cristo yacente. Iglesia parroquial de San Juan Bautista de Herrera del Duque, Badajoz. Sin catalogar.

41 Remate de la urna del Santísimo Cristo yacente. 2007. Jesús Domínguez Machuca y José Manuel Bonilla Cornejo. Plata en su color, cristal de roca y rubíes. Cincelada. 71 cm de alto, 32 cm de ancho. Hermandad del Santo Entierro, Cádiz. Información de la pieza proporcionada por la Hermandad del Santo Entierro, Cádiz.

42 Sagrario. 1941. Talleres de Arte Félix Granda. Plata en su color. 120 cm de alto total, 64 cm de ancho, 50 cm de fondo. Y. KAWAMURA KAWAMURA, "Contribución al conocimiento de las obras de Talleres de Arte". *Estudios de Platería. San Eloy 2002*. Murcia, 2002, pp. 204-209.

43 Portaviático. Ca. 1825-1835. Plata en su color y sobredorada. Fundida, relevada, troquelada y grabada. 27,5 cm de alto, 12,5 cm de ancho y 8 cm de fondo. Iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Granada de Guillena. J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Cinco siglos…* ob. cit., pp. 189-190.

similar, también con el pelícano, lo encontramos en Valverde del Camino, Huelva, datado en 1829[44].

Sin embargo, los ejemplos en los que nos vamos a detener van por otro camino y constituyen un tipo propio, ya que la escasez de ejemplos convierte a las piezas de plata que adoptan íntegramente la forma de un pelícano de bulto redondo en piezas mucho más interesantes. Aquellos de los que nos ocuparemos, que se encuentran ubicados especialmente en el ámbito andaluz, presentan como decimos la forma de un pelícano, generalmente con una puerta en el pecho o en la espalda destinada a guardar un pequeño copón o cajita. Suele ser habitual que incluyan unas cadenas para colgar del cuello del sacerdote. El portaviático en forma de pelícano nace en el periodo rococó, especialmente en el ámbito cordobés, y convive con los portaviáticos en forma de corazón abundantes en el territorio de la diócesis de Sevilla[45]. La propia forma del ave, que como hemos dicho que es habitual, poco tiene que ver con un pelícano, se asemeja más a un águila en todos los casos que mencionaremos.

Uno de los ejemplares más sobresalientes es el de Nuestra Señora del Soterraño de Aguilar de la Frontera[46]. Está realizado en plata sobredorada y piedras preciosas. Cuenta con ojos de rubíes, una esmeralda en la cabeza, y pedrería variada decorando la puertecita del pecho. Conserva el pequeño copón en su interior, con decoración incisa en la copa y sobrepuesta en la tapa, y también cuenta con las cadenas para ser colgado del cuello. Destaca por su retorcido cuello y sus afiladas garras, con una cola de plumas larga que le sirve de apoyo.

También en Córdoba, encontramos el portaviático de San Mateo de Lucena[47]. Se trata de un pelícano erguido con su cuerpo rodeado de ráfagas de rayos, con una puertecita de plata en su color con pedrería engastada. Ésta sirve para guardar un pequeño copón, que se ha conservado, de plata sobredorada decorado con rocalla y tornapuntas, rematado por una cruz. También ha conservado sus cadenas, formadas por eslabones romboidales con tornapuntas enlazados. Está punzonado por Leiva. En la misma parroquia se conserva otro ejemplar en plata en su color y sobredorada, realizado por Alexandre, procedente de Sevilla[48].

Otro es el ejemplar de Nuestra Señora de la Asunción de Cañete de las Torres[49], que destaca por presentar una cola muy desarrollada, como un faldón de plumas, así como una puerta circular en el pecho en la que se dibujan en relieve un cáliz y

---

44 Ibídem, p. 189.

45 R. SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR (com.), ob. cit., p. 360.

46 Portaviático. Último tercio del siglo XVIII. Plata sobredorada y piedras preciosas. Cincelada y fundida. 16 cm de alto, 18 cm de ancho. Iglesia parroquial de Nuestra Señora del Soterraño de Aguilar de la Frontera, Córdoba. M. NIETO CUMPLIDO y F. MORENO CUADRO, ob. cit., p. 164.

47 Portaviático. 1773. Ruiz. Plata en su color, plata sobredorada y piedras preciosas. 25 cm de alto, 22,5 cm de ancho. Iglesia parroquial de San Mateo de Lucena, Córdoba. Ibídem, p. 163.

48 Ibídem.

49 Portaviático. Último tercio del siglo XVIII. Plata en su color. Repujada y cincelada. 23 cm de alto, 21 cm de ancho. Iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de Cañete de las Torres, Córdoba. Ibídem, p. 164.

una sagrada forma. Un quinto ejemplo sería el de Hinojosa del Duque[50]. Presenta marcas de Manuel Repiso, y conserva las cadenas para colgarlo del cuello y la cajita cilíndrica para el viático guardada en su interior. Por último tenemos dos ejemplares más, uno en Benamejí, procedente de talleres granadinos[51]; y otro en la iglesia de Palenciana, con marca de Manuel Repiso[52].

En tierras castellanas contamos con el bello portaviático cordobés de la colegiata de Santa María de la Asunción en Medinaceli, Soria[53], realizado por Damián de Castro. Fue donado por los duques de Medinaceli a la colegiata, como certifica el escudo que porta el ave en su espalda. Labrado en plata en su color, tiene la puertecita redonda del pecho en plata sobredorada, en la que se dibuja un Sagrado Corazón. En el interior conserva la cajita para el viático. Todos estos ejemplares cordobeses, así como el granadino conservado en Córdoba, datan del siglo XVIII y ninguno presenta ninguna cría.

En Baños de la Encina, Jaén, se conserva un portaviático dieciochesco que se emplea como remate del sagrario del Altar Mayor[54]. Hemos visto que los portaviáticos con forma de pelícano no suelen presentar crías, ya que al ser exentos suelen carecer de base, o las presentan en miniatura adheridas a la puertecita del pecho. En el caso del portaviático giennense, éste cuenta con una base en forma de bola, por lo que aparecen los tres polluelos a los pies. Todo el altar, que cuenta con un lienzo atribuido a Murillo, está construido con materiales nobles, maderas de ébano, apliques de marfil, columnas de carey, o capiteles y basas de plata[55], el mismo material que el pelícano, que se puede extraer para llevar a cabo su función como pieza móvil.

En el ámbito sevillano los portaviáticos-pelícano se extienden a principios del siglo XIX y suelen presentar crías. Entre ellos sobresalen dos piezas relacionadas con Miguel María Palomino. El primero es el portaviático de San Andrés[56], realizado en 1809 por este platero según datos del archivo parroquial[57]. Conserva la cajita de oro para la Eucaristía en su interior, y las cadenas para colgar del cuello del sacerdote. Está realizado en plata sobredorada y piedras preciosas -esmeraldas, rubíes y puntas de diamante- en sus patas, pico, ojos y herida.

50 Portaviático. Último tercio del siglo XVIII. Plata sobredorada. 17,5 cm de alto, 17,5 cm de ancho. Iglesia parroquial de San Juan Bautista de Hinojosa del Duque, Córdoba. Ibídem, p. 163.

51 Ibídem, p. 360.

52 Ibídem.

53 Portaviático. Damián de Castro, siglo XVIII. Plata en su color y plata sobredorada. 27,5 cm de alto, 25 cm de ancho, 5 cm de fondo. Colegiata de Santa María de la Asunción, Medinaceli, Soria. *Las Edades del Hombre: La Ciudad de Seis Pisos*. El Burgo de Osma, 1997, p. 139.

54 Portaviático. Primer cuarto del siglo XVIII. Plata en su color. Iglesia Parroquial de Baños de la Encina, Jaén. J. MUÑOZ-COBO, *La muy ilustre y mariana villa de Baños de la Encina en la comarca de Sierra Morena*. Jaén, 1987, pp. 17-18.

55 M. CAPEL MARGARITO, "Bartolomé Esteban Murillo y sus pinturas en Jaén". *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses* nº 127 (1987), pp. 53-54.

56 Portaviático. 1809. Miguel María Palomino. Plata sobredorada y piedras. Iglesia parroquial de San Andrés, Sevilla. M.J. SANZ SERRANO, *La orfebrería…* ob. cit., vol. I, p. 405; y vol. II, p. 120.

57 Ibídem, pp. 290-291.

El segundo, de El Arahal[58] (lám. 1), se presenta sobre una peana circular con una cenefa floral, y otra cilíndrica con estrella de hojas lanceoladas, con las alas explayadas y tres crías de pequeño tamaño picándolo, adosadas a su pecho. En el dorso se abre una puertecita cilíndrica con charnela. Como el anterior, este ejemplar también conserva la cajita para el viático, decorada con una cruz latina grabada. Carente de marcas, fue atribuido por Cruz Valdovinos al mismo autor por semejanza con el de San Andrés, al que se parece enormemente pese a no contar con el efecto de las piedras preciosas de aquél. También indica la posibilidad de que fuese realizado por Manuel o por Francisco de Paula Palomino, especialmente el segundo, debido al uso de las hojas lanceoladas formando una estrella, un recurso ornamental que este artífice empleó en piezas como la naveta de El Salvador de Sevilla o el portaviático de Cortegana. No obstante, la calidad de ambos plateros es muy alta y no resulta posible establecer una distinción segura. A ambas manos podría pertenecer el primoroso detalle del plumaje con continuas variaciones del dibujo. En Sevilla existen otras dos piezas similares en San Nicolás[59] y La Caridad[60], y ambos ejemplares presentan sus crías picándoles el pecho.

Para finalizar con el ámbito andaluz, también existen documentados ejemplares en Málaga: en Casarabonela, Cuevas Bajas[61] y Cuevas de San Marcos[62].

Un bello ejemplo de principios del XIX es el pelícano de la iglesia de Nuestra Señora de Granada, en Fuente de Cantos, Badajoz[63]. Éste presenta una base plana que permite que las crías se representen picoteando el suelo, algo no habitual en la representación de pelícanos, donde las crías, de aparecer, lo hacen picando el pecho del padre. En él apreciamos gran riqueza de detalles en el tratamiento del plumaje. Conserva las cadenas para colgar del cuello del sacerdote, que se prenden a las alas con pasadores en forma de cabeza de querubín, y que se unen en un colgador final periforme con hojas y flores del que cuelgan cadenas de perlas y cintas entrelazadas, con un sentido calado muy dinámico. Este ejemplar presenta gran parecido con la pieza de El Arahal. La autoría del sevillano Antonio Pineda, certificada por su marca, y ese parecido que reseñamos, hace que Santos Márquez atribuya la pieza de El Arahal también a Pineda[64]. También en Badajoz, tenemos documentado un ejemplar en Fregenal de la Sierra[65], donde el portaviático se ha utilizado como remate del templete eucarístico. Probablemente también tenga origen sevillano.

58 Portaviático. Ca. 1809. Miguel María Palomino. Plata. Fundida, cincelada, troquelada y grabada. 24 cm de alto, 15,5 cm de ancho. Iglesia parroquial de Santa María Magdalena del Arahal, Sevilla. J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Cinco siglos…* ob. cit., pp. 183-185.

59 M.J. SANZ SERRANO, *La orfebrería…* ob. cit., vol. II, p. 281.

60 Ibídem, pp. 138-139.

61 R. SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR (com.), ob. cit., p. 353.

62 Portaviático. Finales del siglo XVIII. Plata sobredorada. 19 cm de alto, 18 cm de ancho. Iglesia Parroquial de Cuevas de San Marcos, Málaga. Ibídem.

63 Portaviático. Principios del siglo XIX. Antonio Pineda. Plata. Repujada. 24 cm de alto, 18 cm de diámetro de base. Marcas: PINEDA. Iglesia de Nuestra Señora de la Granada, Fuente de Cantos, Badajoz. A.J. SANTOS MÁRQUEZ, "La platería de la parroquia de Ntra. Sra. de la Granada de Fuente de Cantos (Badajoz)". *Estudios de Platería. San Eloy 2002*. Murcia, 2002, p. 425.

64 Ibídem.

65 Ibídem, p. 426.



LÁMINA 1. *MIGUEL MARÍA PALOMINO. Portaviático (ca. 1809). Iglesia parroquial de Santa María Magdalena del Arahal, Sevilla.*

Dos piezas excepcionales: la custodia madrileña y el sagrario compostelano

En Granada conservamos una extraordinaria pieza madrileña[66] fechada en 1797, que presenta un tipo singular, ya de mayor tamaño. Se trata de una custodia en la que el pelícano se presenta de bulto redondo, de pie, con las alas explayadas, con su pecho horadado para acoger la Sagrada Forma. Los esmaltes y las piedras preciosas de vivos colores subrayan el efectismo realista del animal, también conseguido en el primoroso plumaje. Las crías se arremolinan a sus pies para picotear su corazón, que ha sido aquí sustituido por el comentado hueco. Los polluelos representan así a la Humanidad comiendo realmente del mismo cuerpo de Cristo, de un modo más explícito y eficaz que en el resto de las piezas.

66 Custodia. 1796-1797. Juan Enrique Morín. Plata en su color, esmalte y piedras. Cincelada. Convento del Ángel Custodio, Granada. F.A. MARTÍN, "Marcas madrileñas en dos piezas de Granada", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2005*. Murcia, 2005, pp. 259-266. Para más información sobre Juan Enrique Morín y su obra, consultar: J.M. CRUZ VALDOVINOS, *El arte de la plata. Colección Hernández-Mora Zapata*. Murcia, 2006.

Esta obra fue encargada por la abadesa del convento del Ángel Custodio, sor Rosalía de San Miguel a través del párroco don Miguel de Crayvinquel, según la correspondencia conservada. Presenta marcas de Madrid, la cronológica del año 1797 y la del platero, .ORIN, que Martín relaciona con Juan Enrique Morín, platero francés documentado en Madrid desde 1785. Según la correspondencia, en la que se insiste que la pieza debe de ser tratada con primor y cuidado, sabemos que el pelícano salió de Madrid el día 13 de mayo de 1797. También se especifica el peso y coste total de la obra, que ascendió a trescientas veintisiete onzas y treinta y cinco mil quinientos reales, casi el doble de lo que pensaban gastar las religiosas en un principio. El párroco también comenta en la correspondencia la admiración que causó la pieza entre el público que pudo disfrutarla[67].

Otra pieza, si cabe aún más excepcional, es el sagrario del monasterio benedictino de San Paio de Antealtares, en Santiago de Compostela[68] (lám. 2). Según la documentación conservada en su archivo, la pieza entró en el convento durante el segundo abaciato de doña Isabel de Mendoza, entre 1641 y 1645[69]. Concretamente, en la semana del 28 de mayo al 4 de junio de 1644 se registra la llegada de la obra, "*un pelícano de plata con su peana, para el Santísimo*", del que se dice que pesó veinte marcos[70]. También se recoge ese año la cifra que se le pagó al platero, no identificado, por su hechura, 500 reales[71]. Desgraciadamente, la pieza no presenta marcas que nos puedan dar pistas al respecto de su autoría, y tampoco hemos sido capaces de relacionarlo de manera certera, basándonos en el estilo, con ninguno de los plateros compostelanos de la época, aunque no descartamos que la cuestión pueda esclarecerse más adelante.

Esta majestuosa pieza consiste en un gran sagrario en forma de ave. Está realizado en plata en su color, relevada, fundida, cincelada y grabada. Representa a un pelícano erguido sobre sus patas, con las alas explayadas y la cabeza girada hacia su pecho. La funcionalidad de la pieza también condiciona su forma, construyéndose de este modo el pelícano como un gran cuerpo redondeado que se cubre con el caligráfico dibujo de las plumas. A éste se adosan las dos expresivas alas, las patas y el retorcido cuello que se pliega sobre su pecho para escenificar el característico gesto de autolesionarse. En su frontal podemos ver una puerta sobre la que se dibuja una gran herida abierta, que se abre mediante una bisagra para albergar el Santísimo. Las crías del pelícano, en este caso tres, se disponen a los pies del ave mirando hacia el espectador, postura nada habitual en la iconografía. Hasta la fecha no conocemos ningún otro sagrario de plata que haya sido realizado en el ámbito gallego ni español

67 Ibídem.

68 Depósito Eucarístico. 1644. Plata en su color. Relevada, fundida, cincelada y grabada. 47,6 cm de alto, 55,6 cm de ancho. Monasterio de San Paio de Antealtares, Santiago de Compostela, 1974. X. CARRO OTERO, *Museo de Arte Sacro. Monasterio de San Pelayo de Antealtares (orden benedictina)*. Santiago de Compostela, 1974, p. 5.

69 M.M. BUJÁN RODRÍGUEZ, *Abadologio femenino. Monasterio de Benedictinas de San Paio de Antealtares*. Santiago de Compostela, 2002, p. 40.

70 ASPA. Libro de Depósito I, f. 336r. Equivale a 4.600 gramos.

71 ASPA. Membrete I, 1644, sin foliar.



LÁMINA 2. *ANÓNIMO. Depósito eucarístico (1644). Monasterio de San Paio de Antealtares, Santiago de Compostela.*

que adopte íntegramente la forma de un pelícano de bulto redondo, lo que convierte a la pieza de San Paio en un ejemplar único, que nosotros sepamos, en los obradores de platería del país.

No es demasiado frecuente que las piezas de platería en el ámbito gallego adopten la forma exenta de cualquier ave. En algún caso aparece una paloma, como la bella naveta de San Martiño Pinario fechada ya en el primer tercio del siglo XIX, procedente de obradores ferrolanos[72]. También en Galicia, en A Guarda, se conserva otra naveta en forma de paloma[73] con alas practicables, de 1883, marcada por R. B. D., que seguramente siga el modelo de otra naveta perdida documentada en 1688. La cucharilla de mediados del XIX, está marcada en México por el platero Mateo Cañas

72 Naveta. Primer tercio del siglo XIX. Domingo Antonio de Castro. Plata en su color y amatistas. Fundida, grabada, moldeada y cincelada. 21,5 cm de altura, 24 cm de altura. Museo de Arte Sacra del Monasterio de San Martiño Pinario. X.M. GARCÍA IGLESIAS (dir.), *San Martiño Pinario. Inventario*. Santiago de Compostela, 2000, p. 109.

73 Naveta. 1883. R B. D. Plata en su color. Moldeada, fundida, cincelada y grabada. 22 cm de altura, 11 cm de diámetro de pie. Iglesia parroquial de A Guarda, Pontevedra. M. SÁEZ GONZÁLEZ, *La platería en la diócesis de Tui.* A Coruña, 2001, p. 287.

y el marcador Cayetano Buitrón. La pieza presenta un acusado sentido naturalista, que contrasta con otros ejemplos de incensarios de tipo zoomórfico, más en la línea de representar monstruos característicos de los bestiarios, que de aves concretas, tal y como podemos ver en piezas como la naveta de José de Noboa, de finales del XVIII[74], conservada en San Paio de Antealtares, cuya proa adopta la forma de una especie de pájaro-pez fantástico, siempre adaptado a la propia forma del recipiente y no al revés.

Otro de los ejemplares de aves en plata lo encontramos también en San Paio de Antealtares, donde la encuadernación argentífera de la Regla de san Benito de 1611[75] se ornamentó con un pequeño cuervo de bulto redondo posado sobre el libro con las alas desplegadas, que alude iconográficamente al propio santo, una obra en miniatura de especial naturalismo y delicadeza.

Los sagrarios hispanoamericanos

En nuestro país existen varios ejemplos de sagrarios en forma de pelícano realizados en madera, generalmente dorada o policromada. Algunos de los más destacados son los ejemplares del monasterio de Poio en Pontevedra y de las iglesias de San Andrés de Prada en Ourense; Morales de Valverde en Zamora; San Martín obispo en Soria; o la gran arqueta eucarística de madera dorada de Villanueva del Rebollar, Teruel. Además también contamos con numerosos pelícanos de madera que forman parte de los monumentos de Jueves Santo, los pasos procesionales o los programas iconográficos de los retablos, como en el de San Martiño Pinario de Santiago de Compostela. Pero no deja de sorprender los inusuales ejemplos que suponen el sagrario compostelano y la custodia madrileña, dos piezas únicas en su tipo en España.

Sin embargo, en el ámbito hispanoamericano los sagrarios-pelícano son relativamente frecuentes. En el Nuevo Mundo, las tendencias estéticas e iconográficas impuestas desde España se fundieron paulatinamente con las propias características indígenas, dando como resultado una platería propia y original. Las técnicas de la forja del metal preexistentes y la abundancia de metales preciosos obtenidos de las minas locales explican que la platería se convirtiese en la disciplina que configuró la identidad artística de Hispanoamérica a ojos de los españoles, y en un interesante reflejo de la síntesis cultural del arte colonial[76]. Además, ésta se vio formalmente enriquecida con la incorporación, dentro de la tendencia barroca naturalista, de elementos propios de la flora y la fauna americana, como es el caso de las *vizcachas*, las *tarucas*, los *armadillos*, las *llamas*[77] o los *chajás*.

74 Naveta. José de Noboa. Último tercio del siglo XVIII. Plata en su color. Fundida, relevada, cincelada, grabada, calada. 23 cm de alto, 10,4 cm de diámetro de pie. X.M. GARCÍA IGLESIAS (dir.), *San Paio…* ob. cit., pp. 89 y 240.

75 Encuadernación de la Regla de San Benito. 1611. Plata en su color. Fundida, cincelada y calada. 7,8 cm de largo, 5,4 cm de ancho. Monasterio de San Paio de Antealtares, Santiago de Compostela. Ibídem, pp. 89, 175-176 y 237.

76 E. PHIPPS, J. HECHT y C. ESTERAS MARTÍN, *The Colonial Andes. Tapestries and Silverwork, 1530-1830*. Nueva York, 2004, p. 59.

77 C. ESTERAS MARTÍN, "Plata y platería, fortuna y arte en la América virreinal". *Revelacio-*

El depósito eucarístico de plata en forma de pelícano realizado para custodiar la Sagrada Forma en la festividad del Jueves Santo y el Corpus Christi fue un tipo habitual en la platería andina. Mientras que en otras partes del territorio hispano los expositores de la Sagrada Forma adoptaron el aspecto de urnas imitando el sepulcro de Cristo[78], en el Virreinato del Perú los pelícanos se convirtieron en uno de los elementos característicos de muchos pasos procesionales del barroco, época en la que las formas de exhibir y celebrar la Eucaristía se volvieron más teatrales y elaboradas, tanto en el Viejo como en el Nuevo Mundo. Especialmente en Cuzco, las fiestas del Corpus Christi alcanzaron una exhuberancia extraordinaria y adoptaron la forma de auténticos desfiles triunfales romanos[79]. Mientras que en España sólo contamos propiamente con el ejemplo de Santiago, en Hispanoamérica o provenientes de ésta hemos ubicado hasta trece sagrarios con esta forma, y estamos seguros que de que existen algunos más.

No hace falta irnos lejos para comprobarlo. En Otxandio, Bizkaia[80], se conserva un ejemplar limeño que puede ilustrar este tipo. Esta pieza está compuesta de láminas de plata claveteadas a un alma de madera, un recurso efectista que consigue economizar metal y que nos encontraremos a menudo en este tipo de obras, que requieren de una gran cantidad de plata. Se apoya sobre una tabla cuadrada cubierta de chapa de plata, adornada por labores de hojas relevadas, que se ha perdido parcialmente. Sobre esta plataforma se levanta un cuerpo circular abombado de perfil convexo decorado con motivos vegetales y una flor en el centro. Sobre éste, el ave apoya sus patas, erguida, con las alas y la cola desplegadas y el cuello encorvado, como es habitual, con el pico abierto. La herida del pecho se cubre en este caso por un espejo oval liso, y en los ojos se aplican postizos de vidrio rojo. La portezuela para el Santísimo, de doble hoja rectangular con remate semicircular, se encuentra en su parte posterior. Desgraciadamente, los polluelos que se acoplarían a la base no se han conservado.

Técnicamente, el minucioso dibujo repujado del plumaje, la naturalidad de la anatomía y la cabeza, sus diferentes calidades táctiles, así como el uso de aplicaciones efectistas -espejo, vidrio- se asemejan al estilo del resto de piezas hispanoamericanas de las que tenemos noticia. La pieza llegó a la parroquia de Otxandio gracias a Leandro Domingo de Zaldíbar. Se mandó desde Lima en 1766, y al año siguiente este personaje se convirtió en alcalde de la villa en agradecimiento a su labor de embellecer la iglesia enviando "*primorosas alhajas*"[81]. Pese a que no sabemos con exactitud cuando fue realizada la pieza, su estilo concuerda con una fecha próxima a su envío, hacia 1760. Como suele ser habitual en la platería hispanoamericana, la pieza no está marcada[82].

---

nes: las Artes en América Latina, 1492-1820. México D.F., 2007, p. 182.

78 E. PHIPPS, J. HECHT y C. ESTERAS MARTÍN, ob. cit., p. 322.

79 Ibídem, p. 305.

80 Depósito eucarístico. Ca. 1760. Lima. Plata en su color sobre alma de madera. 87 cm de alto, 84 cm de ancho. Iglesia parroquial de Santa Marina, Otxandio, Bizkaia. R. CILLA LÓPEZ y J.M. GONZÁLEZ CEMBELLÍN, *Guía de la colección del Museo Diocesano de Arte Sacro.* Bilbao, 2008, p. 258.

81 Ibídem.

82 E. PHIPPS, J. HECHT y C. ESTERAS MARTÍN, ob. cit., p. 70.

En cuanto a las piezas que se conservan propiamente en territorio americano, tenemos noticia de pelícanos eucarísticos muy similares a la pieza de Otxandio en las catedrales de Arequipa y Cuzco, el colegio jesuita de Moquegua, los monasterios de Santa Catalina y de Nuestra Señora del Prado, la iglesia de Santo Tomás de Chumbibilcas -ejemplar perdido-, todos ellos en Perú; pero también en las catedrales de Sucre y Santa Cruz de la Sierra, Bolivia; la basílica menor de Santiago Apóstol de Natá de los Caballeros, Panamá; los dos ejemplos de los monasterios de las Conceptas de Loja y Cuenca, Ecuador; o el ejemplar en colección privada de Buenos Aires.

Sin duda los ejemplares más sobresalientes de todos ellos son el de Nuestra Señora del Prado[83] y el de la catedral de Arequipa. El primero de ellos (lám. 3) se expuso en las grandes muestras de platería andina de Nueva York[84] y Montreal[85] en 2004 y 2013 respectivamente. Representa a un pelícano adulto picándose el corazón del pecho, picado a su vez por una sola cría a sus pies. Padre e hijo se alzan sobre una plataforma redondeada parecida en forma a la pieza de Otxandio -con una base cuadrangular con garras en los ángulos y una peana abullonada- y también éste tiene la portezuela para albergar la Sagrada Forma en la espalda. No obstante, esta pieza es de mayor calidad, y la más rica de todas las que presentamos en este estudio. Basta con observar el primor en el tratamiento del plumaje, la elegancia del animal, y la riqueza y el detalle de su pedestal, cuajado de decoración vegetal, y apoyado en cuatro garras-bola con palmetas y cabezas de querubines. Además, al contrario que en la mencionada pieza de Otxandio o la de Arequipa que comentaremos a continuación, la pieza de Nuestra Señora del Prado no está compuesta de chapas de plata sobre alma de madera, sino que está realizada íntegramente en el metal precioso[86]. Trabajada en plata en su color, y desarmable, presenta un rico sobredorado en el corazón y el penacho de plumas o palmeta de su cabeza, que a su vez se decora con dieciséis piedras preciosas, dos azules y el resto rojas, y tres borlas de oro. Las dos aves cuentan con lenguas móviles y ojos de cristal, color marrón los del padre y carmesí los del polluelo[87].

La ciudad de Lima sufrió un gran terremoto en 1746 que afectó duramente al monasterio de Nuestra Señora del Prado. Probablemente el pelícano fuese realizado unos años después, ya que de existir en el momento de la restauración del edificio en 1748, hubiese sido fundido ante la escasez de fondos. Asimismo, la situación económica delicada que atravesaban las monjas por aquellos años sugiere que se trate de una pieza donada y no encargada y financiada por ellas mismas[88]. Su fina técnica, la

83 Depósito eucarístico. Ca. 1750-1760. Plata en su color, plata sobredorada, oro y piedras preciosas. Moldeada, fundida, repujada, cincelada y picada. 83 cm de altura, 91 cm de anchura, 30 x 30 cm de base. Monasterio de Nuestra Señora del Prado, Lima. Ibídem, pp. 322-324.

84 *The Colonial Andes: Tapestries and Silverwork, 1530-1830*, exposición celebrada en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York en 2004.

85 *Perú: reinos del Sol y de la Luna. Identidades y conquistas de la edad antigua, colonial y moderna*, exposición celebrada en el Museo de Bellas Artes de Montreal en 2013.

86 C. ESTERAS MARTÍN, ob. cit., p. 218.

87 C. ESTERAS MARTÍN, *Platería del Perú virreinal 1535-1825*. Madrid, 1997, pp. 182-183.

88 E. PHIPPS, J. HECHT y C. ESTERAS MARTÍN, ob. cit., 339.

elegancia formal, el conseguido naturalismo y la cronología, casan en general con el estilo de la pieza de Otxandio, y sitúan a la obra a mediados del siglo XVIII, en el pleno barroco, y no más allá de 1760. Como el sagrario de Bizkaia, esta pieza debe proceder de Lima, ya que la depurada técnica y las características estilísticas no se encuentran en una cronología próxima en el Alto Perú[89]. Desgraciadamente, al igual que en la pieza de Otxandio, desconocemos al autor.



LÁMINA 3. *ANÓNIMO. Depósito eucarístico (1750/1760). Monasterio de Nuestra Señora del Prado, Lima.*

El ejemplar de Arequipa[90] se expuso también la muestra de 2004. Representa el esplendor dieciochesco de la platería arequipeña, que aunque ya había dado extraordinarios frutos en los dos siglos anteriores, es entonces cuando alcanza su máximo apogeo, tanto en el triunfo del barroco en la primera mitad del siglo dieciocho, como en la adopción y perpetuación del rococó en la segunda parte de la centuria. El pedestal del pelícano de Arequipa despliega con fuerza el repertorio decorativo barroco que materializa visualmente la confrontación de los dos mundos situados a cada lado del Atlántico: vegetación, hojas envolventes, gruesos capullos, querubines y cuernos de la abundancia.

89 Ibídem, p. 324.

90 Depósito eucarístico. Ca. 1750. Marcos del Carpio. Plata en su color sobre alma de madera y piedras preciosas. Relevada. 190 cm de alto, 65 cm de ancho. Colección privada. Ibídem, p. 64.

El pelícano está realizado a base de chapas de plata clavadas a un alma de madera, como la pieza de Otxandio, para reducir coste sin perder efecto visual de riqueza. Coincide con el de Nuestra Señora del Prado en algunos detalles, como la decoración con piedras preciosas en el penacho de plumas o el corazón, donde los rubíes imitan las gotas de sangre que picotean dos polluelos. El pedestal de este sagrario presenta una forma diferente a la de los ejemplos de Otxandio y Nuestra Señora del Prado, ornamentado con motivos relevados de cabezas de querubines, hojas envolventes y cuernos de la abundancia. Este plinto en forma de doble repisa le otorga mayor altura, siendo éste el ejemplo de sagrario hispanoamericano más alto de los que conocemos, con casi dos metros de altura total, doblando a la pieza de Nuestra Señora del Prado.

Esteras Martín lo atribuyó a Marcos del Carpio, el platero más importante de Arequipa en la quinta y sexta década del siglo XVIII. Para establecer esta relación, la autora se basó en el trabajo típicamente barroco del dibujo del plumaje y la ornamentación del pedestal, que relacionó con la decoración de un atril del convento de la Merced de Arequipa debido a la mano de dicho platero. Asimismo podemos relacionar ambas piezas con el frontal de altar del monasterio de Santa Rosa en Arequipa, de la mano del mismo platero[91]. La cronología del atril del convento mercedario, hacia 1750, hace que la autora sitúe este pelícano próximo a la misma fecha. Además, sabe que en 1789 fue bruñido y blanqueado por el platero Luis Linares[92]. No debemos olvidar que también se atribuyó a Marcos del Carpio la custodia ya mencionada procedente de Arequipa que encontramos en Santa María de Guareña.

En el ámbito peruano, otros ejemplares interesantes son la pieza que conserva el Museo Pedro de Osma de Cuzco y la pieza en colección privada de Buenos Aires, Argentina, Los dos están datados también en el siglo XVIII. El primero[93], con la misma técnica de chapas de plata sobre madera que ya hemos comentado, destaca por su gran corazón realizado en madera de nogal, que se ha oscurecido con el tiempo, y que carece de cristal o piedras, como hemos visto que es habitual. Por desgracia ha perdido los polluelos que seguramente tuvo en su origen. Es de menor calidad que los anteriores ejemplos, con un sentido mucho menos naturalista, más esquemático, aunque no por ello deja de resultar interesante, por la cantidad de texturas gráficas representadas en su plumaje, que combinan desde las plumas más geométricas hasta los adornos vegetales más sinuosos, de corte indígena. Por su parte, el de Buenos Aires es un ejemplo curioso, ya que el pelícano está representado en forma de *chajá*[94], un ave típica del sur de América, con su pequeño pico afilado y el penacho de sabor indígena que casa con el collar de plumas. El cuerpo se construye como un gran receptáculo en forma ovoide. En este caso carece de polluelos

91 Ibídem, p. 295.

92 C. ESTERAS MARTÍN, *Arequipa y el arte de la platería: siglos XVI-XX*. Madrid, 1993, p. 94.

93 Depósito Eucarístico. Siglo XVIII. Plata en su color sobre alma de madera. 62 cm de altura, 60 cm de anchura, Museo Pedro de Osma, Cuzco. Información de la pieza proporcionada por las áreas de Comunicación; Registro y catalogación; y Restauración del Museo Pedro de Osma, Cuzco.

94 Depósito Eucarístico. Siglo XVIII. Plata en su color. Colección privada. E. PHIPPS, J. HECHT y C. ESTERAS MARTÍN, ob. cit., p. 324.

exentos, ya que los tiene representados en bajorrelieve en la portezuela del pecho. El ave se asienta sobre un pedestal que simplifica modelos ya vistos como el de los pelícanos de Lima, con guirnaldas de decoración vegetal.

En Ecuador contamos con otro interesante ejemplo también del XVIII, muy distinto a los tres ya comentados. El monasterio de las Conceptas de Loja[95] alberga un gran sagrario de plata en forma de pelícano que difiere de los anteriores en su forma de carácter aplanado, ya que se concibe como una placa en relieve de la que sobresale el largo cuello del animal. Un elemento peculiar es que la portezuela para acceder al Santísimo se decore con un *agnus Dei* rodeado por un coro de querubines, y más interesante aún es la aparición en las alas y la base del Tetramorfos, cuyos cuatro símbolos se adaptan a la configuración morfológica del animal y su pedestal: el ala a nuestra izquierda está ocupada por el león de san Marcos, el ala derecha por el toro de san Lucas, la parte izquierda del pedestal se decora con el águila de San Juan, y la parte derecha del mismo con el ángel de san Mateo. Además resulta muy original la solución que adopta el desarrollo de las alas, fundidas con las alas de los dos ángeles que se superponen a las del animal. Bajo las patas del pelícano, en la base cuadrangular y sobre los símbolos aludidos, encontramos los Siete Sellos remarcados con esmeraldas formando siete flores verdes. La minuciosa superficie repite la rítmica caligrafía del plumaje del ave, que se funde en las alas con la vegetación que entrelaza con el león y el toro, y tiene su eco en el pedestal, cubierto por las mismas hojas rayadas con carácter ondulante. Quizás sea la pieza de las que presentamos que conserva un sabor más marcadamente indígena. Sabemos que existe un ejemplar prácticamente idéntico en el monasterio de las Conceptas de Cuenca, Ecuador[96].

En Bolivia nos encontramos con el ejemplar de Santa Cruz de la Sierra[97], de nuevo del mismo siglo que los anteriores, que procede de la iglesia de San Pedro en Moxos. Se caracteriza por su gran tamaño, por su forma de caja que tiende a ser rectangular, y por el gran corazón dibujado en su pecho en el que se marcan claramente las puertas del sagrario. Presenta el mismo collar de plumas que veíamos en el ejemplar de Buenos Aires pero en este caso se duplica. También cuenta con el característico penacho de plumas.

En estos sagrarios hispanoamericanos, al igual que ocurre con el caso compostelano de san Paio, la custodia madrileña, o los portaviáticos, la naturaleza funcional de las piezas hace que éstas adquieran un sentido propio, más poético que en cualquier otra representación del pelícano, ya que estas piezas no presentan al animal como mero elemento decorativo en un programa iconográfico, sino que son auténtico receptáculo de la Sagrada Forma, no sólo simbolizando la Eucaristía sino conteniendo el misterio divino en su dimensión física.

---

95 Pelícano. Primer tercio del siglo XVIII. Plata en su color y piedras preciosas. Moldeada, repujada. 90 cm de alto, 54 cm de ancho del pedestal. Monasterio de las Concepcionistas Franciscanas de Loja, Ecuador. J.C. ARIAS ÁLVAREZ, *La voz del Monasterio de las Conceptas de Loja. Cuatrocientos quince años de historia*. Loja, 2012, pp. 60-61.

96 Ibídem, p. 61.

97 Depósito Eucarístico. Siglo XVIII. Plata en su color. Información proporcionada por el Museo de Arte Sacro de Santa Cruz de la Sierra, Bolivia.

Francisco Lamberto Haller (+1692), platero de oro de la Reina

MARIA FERNANDA PUERTA ROSELL
Doctora en Historia del Arte U.C.M.

Las asociaciones gremiales y las corporaciones de artífices tuvieron un gran desarrollo e importancia a partir del siglo XVI. Representaban un peso específico dentro de la sociedad y sin lugar a duda existió una con gran relevancia como fue la de los plateros, a la que el doctor Cruz Valdovinos[1] dedicó una valiosa investigación.

En este estudio vamos a ampliar las escasas noticias conocidas de las familias de plateros Haller y Ezcaray, que pertenecieron a la congregación de San Eloy de Madrid, emparentadas con el matrimonio de sus hijos Francisco y Teresa, dando a su vez testimonio de su holgada posición.

Los datos que aportamos ahora los hemos obtenido del testamento de Francisco Lamberto Haller[2], platero de oro de la Reina desde 1673 y otros documentos como son cartas de pago, recibos, inventario y tasación de bienes.

Reconocemos que este trabajo queda incompleto al no poder referirnos a su labor de platero real, pues no tenemos conocimiento de encargos recibidos, tan solo de la joya que hizo para el examen de platero[3] y aunque no tenemos certeza, cabe pensar que las joyas que aparecen entre sus bienes debieron salir de su obrador.

Francisco Lamberto Haller, natural de Madrid, era hijo legítimo de Fiacre Lamberto Haller, natural de Nancy, en el ducado de Lorena, y de doña Bernardina

---

1 J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Los plateros madrileños. Estudio histórico jurídico de su Organización Corporativa*. Gremio de Joyeros y Plateros de Madrid. Tomo I. Madrid, 1983.

2 Debemos señalar que con frecuencia aparece citado como Hal o Al, sin embargo hemos preferido respetar el apellido de origen.

3 Este dato junto a otros que aparecen más adelante relacionados con la actividad de Haller en la Congregación de San Eloy, nos fueron facilitados en su día por el doctor Cruz Valdovinos, a quien agradecemos, como siempre, su generosa colaboración y ayuda.

de Villalón, natural de Madrid, y nieto de Juan Haller. Debió aprender el arte de platero con su padre y con su abuelo, ambos plateros de oro de la Reina. Tuvo una hermana de nombre María a la que se bautizó el 6 de mayo de 1640[4], de la que nada se vuelve a saber posteriormente. Sus padres tenían vivienda propia en la calle de Valverde junto al oratorio del Espíritu Santo.

El 21 de enero de 1671 casó con Teresa de Ezcaray, hija de Victoriano, natural de Zaragoza y de Polonia de la Coronada, natural de Alcalá de Henares, con vivienda en la Plaza Mayor en casas de don Francisco Sardenete[5] y sobrina de Francisco de Payba, quedaban así emparentadas tres importantes familias de plateros. Teresa tuvo siete hermanos nacidos en este orden: Francisco Vitorino (1653), año en que los padres habían contraído matrimonio, Francisco Javier (1658), Isidora (1661), María Manuela (1662), Vicente (1666), José Gabriel (1667) y Victoriano Poncio (1669), es extraño que todos figuren en los libros de bautismo de la real parroquia de San Ginés[6] y sin embargo no encontramos anotado el de Teresa; es probable que naciera después de su hermano Francisco Vitorino y que hubiera sido bautizada en otra iglesia donde entonces vivieran sus padres, pues cuando dio poder para testar en agosto de 1675, se hizo constar que era mayor de 18 y menor de 25 años. Dos de sus hermanos fueron también plateros, Francisco, probablemente el mayor y Vicente.

Antes de contraer matrimonio, Teresa recibió de sus padres, según consta en la carta de dote de 29 de diciembre de 1670[7], 4.000 ducados de vellón, de estos 2.000 fueron entregados en dinero, 1.000 en ropa blanca y menaje de casa y los 1.000 restantes en joyas. Destacamos una venera de oro pulido y diamantes de la orden de Calatrava que llevaba noventa y tres diamantes delgados, tasada por Juan Bautista de Villarroel, tasador de las reales joyas, en 5.720 reales de plata, y una vez bajado el tercio del importe, como quedaba prevenido en la capitulación, quedaron en 3.813 reales de plata, que reducidos a vellón a razón de 82 reales cada doblón de a dos, como al presente corrían, montaron 9.775 reales de vellón. Hacemos mención a otras piezas de la dote por la valoración que les dieron, como fueron seis almohadas de terciopelo y damasco carmesí con sus borlas, valoradas en 1.320 reales; una alfombra turca de cuatro varas de largo por dos y media de ancho, tasada en 800 reales; una cama de palo santo con dos cabeceras y sus bronces dorados y puntas para colgarlas y el lecho de caoba nueva, tasado en 3.898 reales y una colgadura para la cama de cañamazo de Italia y brocatel con seis cortinas, cielo y siete goteras y su rodapié, las cortinas aforradas en tafetán anteado de Granada y un dosel de damasco carmesí, todo ello se tasó en 2.700 reales. Otros lotes del ajuar se referían a ropa blanca y de cama.

De sus tíos Francisco de Payba y Polonia Tamayo recibiría: 2.000 ducados de vellón, 500 en dinero y 500 en joyas, cuando se hubiera efectuado el matrimonio.

4 Archivo de la iglesia parroquial de San Ginés de Madrid (en adelante ASGM). Libro de bautismo 24, f. 299.

5 ASGM. Libro de matrimonio 7, f. 337.

6 ASGM. Libros de bautismo 26, f. 200; 27, ff. 59 y 204; 28, ff. 76, 273, 324 y 455.

7 Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (en adelante AHPM). Protocolo 12255, ff. 410-418.

Los otros 1.000 reales, igualmente en joyas, se harían entrega una vez pasado el matrimonio[8].

La cantidad recibida entre dinero, joyas y otras partidas incluidas en ambas dotes, ascendió a 66.338 reales de vellón[9]. Además de otros 1.000 ducados de vellón que su futuro marido le ofreció en arras y donación propter nupcias, con lo que finalmente la dote de Teresa ascendió a 77.338 reales.

A su vez Francisco Lamberto Haller recibió de sus padres un cuarto, el primero o el segundo -según se cita-, de una casa que tenían en la plazuela de los Herradores, para su disfrute mientras viviera, además de 500 ducados de vellón en ajuar y menaje, más otros 1.000 ducados de vellón, una vez contraído matrimonio. Además de la casa y el dinero recibió también algunas joyas y pinturas. Las joyas fueron: dos hilos de aljófar y granates, ensartados de tres en tres los aljófares y los granates de uno en uno, que todo pesó una onza y ocho adarmes y medio, tasados en 180 reales de plata; una gargantilla de oro que llevaba veintinueve piezas de un asiento cada una, más otras veintiocho de a dos bermelletas, se tasó todo sin la hechura en 340 reales de plata y otra más que era una lazada de oro esmaltado de blanco y negro que llevaba cincuenta y cinco granos asientos, valorado sin la hechura en 300 reales de plata. Dichas alhajas fueron tasadas igualmente por Juan Bautista de Villarroel el 12 de enero, días antes de celebrarse el matrimonio y la suma de 820 reales de plata quedó reducida a 2.102 reales de vellón, a razón de 82 reales de vellón cada doblón de a dos como entonces corrían.

También recibió veintidós pinturas descritas con sus medidas y valoración, entre las que aparece "*un cuadro de San Ildefonso del Griego, de una vara y cuarta, de largo (sic) por otro tanto de ancho en 1.100 reales de vellón*", al que nos referiremos más adelante. De las restantes pinturas, nueve eran de asunto religioso; de siete se dice "*países*", uno de estos de tamaño grande era para una sobreventana; más dos "*marinas*", dos "*bamboches*" y una tabla con un "*canastillo de flores*". El conjunto de las pinturas sumó 3.102 reales de vellón.

A las partidas anteriores se añadieron otras de vestidos y ropa de cama, un escritorio y alguna más que con las alhajas y pinturas citadas sumaron la cantidad de 20.678 reales de vellón[10], a los que Haller por su parte aportó: una venera del hábito de Alcántara, valorada en 50 ducados; un hilo con ciento treinta y dos asientos en 200 ducados; otro hilo con treinta y un asientos en 580 reales de plata, más 12 reales de plata de siete granos que estaban sueltos. Estas cuatro partidas sumaron 3.342 reales[11].

8 Las joyas recibidas por Teresa de su padre y de su tío parece lógico que se hubieran realizado en sus respectivos obradores.

9 AHPM. Protocolo 12255, f. 506. A la cantidad de 66.000 reales se le añadieron después 338 reales, según hizo constar Haller en documento posterior dejando indicado que los bienes dotales de Teresa sumaron 44.292 reales recibidos de sus padres, más 22.046 reales de parte de sus tíos.

10 La suma de las partidas aquí detalladas es de 20.422 reales, la diferencia corresponde a partidas de menaje que no se han detallado.

11 AHPM. Protocolo 12255, ff. 445-446.

Además de la dote que Teresa había recibido de sus tíos, éstos volvieron a hacer entrega, esta vez a ambos contrayentes, de las siguientes alhajas: un aderezo de oro y cristal en que había gargantilla, manillas, arracadas, mariposa y santico con su copete, tasado en 160 ducados[12]; un joyelito de oro pulido a manera de sol que cuenta con setenta y siete diamantes delgados y en medio una pintura de Santo Domingo, se tasó en 150 ducados; otro joyelito con una cruz dentro y cerco de oro esmaltado de colores, todo él llevaba treinta y tres diamantes fondos y delgados, en 46 ducados; una sortija de diecisiete diamantes de oro pulido, en 76 ducados; un San Antonio de calambuco guarnecido de diamantes, en 110 ducados y una lazada de oro pulido con ochenta y tres diamantes delgados y algunos fondos, en 340 ducados. Las seis joyas fueron tasadas por Juan Bautista de Villarroel y del total de los 882 ducados de plata se bajó el tercio de ellos, como igualmente quedaba prevenido en la capitulación, quedando en 587 ducados de plata que valían 6.457 reales de plata que reducidos a vellón hacían 16.546 reales. A este conjunto de alhajas se añadieron 5.500 reales de vellón que se entregaron en doblones de a ocho, de a cuatro y de a dos, sumando la cantidad total de 22.046 reales de vellón.

El recibo de la dote y correspondiente carta de pago lo firmó Haller el 27 de enero de 1671, actuando como testigos el pintor Francisco Ricci (1614-1685), Pedro de Siles y Diego de Castellanos[13].

Francisco y Teresa vivieron en la calle de las Fuentes, en casas de Francisco de Payba. Tuvieron dos hijos, Teresa Francisca, nacida el 7 de abril de 1672 y bautizada el 19 del mismo mes, siendo su padrino su abuelo paterno Lamberto Haller, a quien se le advirtió del parentesco espiritual. Tres años más tarde nació Lorenzo (o Laurencio) Román, bautizado el 15 de agosto de 1675, ejerciendo de padrino Francisco de Payba[14].

Para entonces Haller padre ya había muerto, probablemente en los primeros días de marzo de 1673. La partición de sus bienes se realizó de forma extrajudicial y amigablemente entre Haller y su madre, nombrando como contadores para llevar a cabo dicha partición a Diego Castellanos y a Manuel Mayers, contraste. A Haller como hijo único y heredero, le correspondió la cantidad de 54.008 reales y medio de vellón que sumaban 26.320 reales, por capital y herencias que tuvo su padre durante su matrimonio, más 13.039 reales y medio por la mitad de los bienes gananciales, adquiridos igualmente en el matrimonio y otros 8.800 reales que se le hicieron buenos por el derecho que tenía a los bienes de su madre, en razón del cuarto de la casa de la plaza de los Herradores que sus padres le habían dado cuando contrajo matrimonio con Teresa Ezcaray. La cantidad de 5.849 reales restantes se le dieron para que pagara a Juan Díez, aguardentero, 3.300 reales que le dejó debiendo su padre y otros 2.549 reales para María Perálvarez, criada de su padre, que se le debían del salario devengado hasta el 7 de marzo de 1673, seguramente hacia esta fecha debió fallecer Fiacre Lamberto Haller[15].

12 El importe de la cada una de las joyas se refiere a ducados de plata.
13 AHPM. Protocolo 12255, f. 418.
14 ASGM. Libro de bautismo 29, ff. 90 y 281.
15 AHPM. Protocolo 12255, f. 507.

Los citados 54.008 reales se pagaron de esta forma: 31.043 reales de la propiedad y valor de unas casas que estaban en la calle de los Jardines que se tasaron en 45.938 reales a los que hubo que bajar 14.895 reales de los censos y cargas reales. En la tasación que se hizo posteriormente al morir Haller, el valor de esta casa fue menor.

También se recibió como herencia de Fiacre Lamberto Haller la cantidad de 4.502.504 maravedíes de vellón que la Reina mandó pagar a don Baltasar Molinet, consejero y grefier de la orden del Toisón y su tesorero, por las obras que había hecho de su oficio hasta fin de 1665. La orden real se dio el 14 de julio de 1673, indicando que de esta cantidad no se hiciera bueno el uno por ciento[16].

El matrimonio Haller-Ezcaray no fue muy duradero, pues en agosto de 1675 Teresa estaba gravemente enferma, nada se dice si fue consecuencia del alumbramiento de su segundo hijo que había nacido hacía unos días. No pudiendo ordenar su testamento, tuvo que otorgar poder a su padre, a su marido y a su tío, nombrándolos albaceas y testamentarios para que dispusieran la venta de sus bienes y del remanente que quedara nombró e instituyó por herederos únicos y universales a los dos hijos que tuvo en el matrimonio, Teresa, que contaba tres años y medio y Lorenzo Román que tan solo tenía ocho días. Otorgó este poder el 16 de agosto de 1675 ante el escribano Juan de Siles, siendo testigos don Francisco Ricci, Alonso de Aparicio, José de Góngora y Juan Sánchez y al no poder firmar la otorgante por la gravedad de su enfermedad lo hicieron Ricci y Aparicio. Cuando otorgó el poder su marido estaba ausente de la corte[17]. Murió el 21 de agosto de 1675 en la casa de la calle de las Fuentes[18].

Su cuerpo fue sepultado en la bóveda que la congregación de San Eloy de los plateros, tenía en la iglesia parroquial de San Salvador de Madrid, reservada a los plateros, pero al ser hija, esposa y sobrina de plateros, no hubo inconveniente.

Las mandas que dejó para su entierro se cumplieron y su cuerpo fue acompañado de dieciocho religiosos de la orden de San Francisco, otros dieciocho religiosos de la orden de San Agustín, así como de veinticuatro niños de la doctrina y doce pobres del Real Hospicio del Avemaría y San Fernando, con sus hachas, a los cuales se les dio veinticuatro reales de limosna por voluntad de la difunta Teresa y otros treinta y tres reales de limosna a los hermanos de la Tercera Orden de San Francisco que llevaron su cuerpo; asimismo acompañaron su cuerpo la cruz de la parroquia con doce sacerdotes y otros doce de San Salvador, todo lo cual fue la voluntad de la dicha doña Teresa Ezcaray y así se ejecutó.

Igualmente de su voluntad pidió se le dijeran ochocientas misas de alma que fueron pagadas de sus bienes, como así consta en las cartas de pago otorgadas por las diversas iglesias y conventos donde se oficiaron las misas y que fueron San Salvador, donde también se celebró el funeral, el monasterio de San Bartolomé, en

16 Archivo General de Palacio (en adelante AGP). Administración General (en adelante AG), legajo 5261, expte. 2.

17 AHPM. Protocolo 12255, ff. 380-382. Probablemente se encontraba en Toledo al servicio de la reina doña Mariana.

18 ASGM. Libro de difuntos 11, f. 73.

su altar privilegiado, los conventos de San Joaquín, San Basilio, San Francisco, Santa Bárbara, los Recoletos agustinos y el colegio de Atocha, así como los Trinitarios Descalzos de Alcalá de Henares y los conventos del Carmen y de Santa Ana de la misma ciudad.

El total de los gastos del entierro ascendió a 4.746 reales de los cuales 1.600 reales fueron para las misas, 408 reales para lutos de sala e iglesia, 252 reales de la plata que se dispuso, que consistió en cuatro blandones de plata para la sala -48 reales-, doce blandones de plata para la iglesia -52 reales-, otros treinta blandocillos -60 reales- más 66 reales del paño de brocado y otros 26 reales que se dieron de los portes a los mozos; otros gastos del entierro fueron 909 reales de la cera y otros 442 reales para la cruz y misa, clamores, responso, sacerdotes, ofrenda, sacristán y sacristán menor y otros 150 reales del ataúd; así mismo se pagaron 300 reales de la música que ofreció la Capilla Real de las Descalzas en la vigilia y misa que se dijo en el entierro[19].

Sin duda, el entierro y las exequias de Teresa Ezcaray debieron resultar de gran boato, lo que pone de manifiesto la posición social que ocupaban estas familias de plateros.

Dos años más tarde, en 1677, Francisco Haller contrajo matrimonio con doña Antonia de la Vega, hija de Simón de la Vega, maestro de obras y vecino de la corte y de doña Juana Fernández, ya difunta.

La dote que doña Antonia recibió de su padre fue de 4.000 ducados de vellón, 2.000 en contado y el resto en diversos bienes muebles como fueron dos escaparates de concha, marfil y ébano, el uno con un Niño Jesús y otro con un San Juan, con sus bufetes aforrados en caoba, valorados en 400 ducados de vellón; dos escritorios de concha con portadas de columnas con sus bronces y pies de nogal, tasados en 2.200 reales; más las cinco pinturas siguientes: dos que midieron tres varas y media de alto, en una de ellas estaba pintado un *Santo Cristo de Burgos* y en la otra *Nuestra Señora de la Soledad*, llevaban marcos negros y tarjetas doradas, se valoraron en 200 ducados; otra era un *San Sebastián en el martirio* de dos varas y media de alto tasada en 100 ducados; otra más con una *Adoración de los Reyes* de dos varas y media de alto en 1.350 reales y por último otra del mismo tamaño con el *Martirio de los Inocentes*, quizá una versión del ejemplar de 1662 de Ricci en la catedral de Toledo, en 1.500 reales. De su descripción observamos que se trataba de lienzos de grandes dimensiones que alcanzaron una importante valoración. Nada se dice de su autoría.

Se aportaron algunas otras cosas más para su ajuar, por lo que finalmente la dote ascendió a 51.581 reales, de la que se otorgó la correspondiente carta de pago firmada por Haller el 16 de mayo de 1677 ante el escribano Juan de Medina[20].

Por su parte Haller hizo escritura de capitulación e inventario de los bienes[21] que llevó a su segundo matrimonio en los que incluyó la casa de la calle de los Jardines, algunos de los ya mencionados, entre los que se cuentan las alhajas y otros más que

19 AHPM. Protocolo 12255, ff. 379-408.
20 Ibídem, ff. 456-465.
21 Ibídem, ff. 466-479.

no parece oportuno describir como fueron colchones, almohadas, ropa de mesa, toallas y vestidos.

En esta ocasión llevó un total de cuarenta y tres pinturas, entre las que quedaban incluidas las aportadas en su primer matrimonio, más otras tantas que debió adquirir en estos dos años y de las que mencionamos: "*dos pinturas de mano de Pedro Orrente, de vara y cuarta de largo y una vara de ancho, la una de la fábula de Acteón y la otra de la fábula de Calisto, en 1.600 reales*", ambas; "*un San Sebastián pequeño, igualmente de mano de Pedro Orrente, en 300 reales*"; "*una marina de más de vara de largo y una vara de ancho de mano de Cornelio de Bal en 550 reales*"; "*dos tablas de noche de vara de largo, pintadas de mano de Juan de Toledo en 1.100 reales*"; "*cuatro fruteros de mano de Van der Hamen, pequeños en 500 reales*" y "*dos países pequeños de mano de Collantes en 300 reales*". Vuelve a aparecer el "*San Ildefonso del Griego*", ya mencionado.

No tenemos constancia de carta de pago o recibo que testimonie la autoría de las pinturas, como tampoco hemos encontrado referencia a estas obras en la extensa bibliografía consultada, solo contamos con la descripción que hizo el tasador por lo que consideramos oportuno añadir los siguientes comentarios.

De Pedro Orrente (1580-1645) sabemos que además de su abundante producción de temas bíblicos, realizó algunas series de fábulas mitológicas, dos de las cuales formaban parte de la colección del marqués de Leganés y otra, según apunta Palomino, estaba en Madrid en poder de un particular[22]. Dos de las tres obras que poseyó Haller pudieron estar relacionadas con esta serie. El cuadro de San Sebastián que aquí se cita era de tamaño pequeño y el único que conocemos original de Orrente fue pintado para la catedral de Valencia hacia 1616, donde actualmente se conserva y es un lienzo de grandes dimensiones. Por otra parte, conocemos que a principios de 1612, dio en Murcia poder a Angelo Nardi para que le cobrase un lienzo que había pintado para un platero de Madrid[23].

En cuanto a *Cornelio de Bal*, pensamos que ha de tratarse de Cornelis de Wael (1592-1667), de quien tenemos escasas noticias. Nació en Amberes y se instaló en Génova hacia 1610 con su hermano Lucas, más tarde se trasladó a Roma. Nos remitimos a lo publicado recientemente por Valdivieso[24] quien atribuye a este pintor unas obras del Prado que se venían adjudicando a Juan de Toledo. Sigue el autor las consideraciones hechas por Angulo y Pérez Sánchez al apuntar un claro estilo de escuela flamenca en las cuatro batallas del Prado, señalando semejanzas con las obras de Wael. Las obras del Prado son escenas de combate y una de un

22 A. PÉREZ SÁNCHEZ, "En el centenario de Orrente. Addenda a su catálogo". *Archivo Español de Arte* nº 209 (1980), pp. 1-18.

23 D. ANGULO y A. PÉREZ SÁNCHEZ, *Escuela toledana de la primera mitad del siglo XVII*. Madrid, 1972, p. 228. En la página 250, correspondientes a la cronología del pintor, se indica que el platero para el que hizo la obra era Pedro Pérez de Carrión, citando a López Jiménez, *Arte Español* 1962, p. 62.

24 E. VALDIVIESO, "Cornelis de Wael versus Juan de Toledo". *In sapientia libertas. Escritos en homenaje al profesor Alfonso Pérez Sánchez*. Madrid-Sevilla, 2007, pp. 384-391.

naufragio; las otras cuatro que cita Valdivieso muestran igualmente batallas navales, dos actualmente en el Museo de Bellas Artes de Bilbao y las otras dos en colecciones particulares, en Génova y Madrid. A todas atribuye Valdivieso la autoría de Wael. En la tasación que hizo Arredondo describió "*una marina corriendo borrasca unos navíos*", que por las medidas relacionamos con la marina citada en la dote.

De Juan de Toledo (h.1618-1665) son escasas las obras conservadas, casi todas de carácter religioso, como es el conjunto de seis composiciones en el convento de las Mercedarias de don Juan de Alarcón de Madrid. Con respecto a las batallas atribuidas a este pintor según Angulo y Pérez Sánchez[25] ninguna está firmada ni documentada y por su estilo, como queda citado anteriormente, no resultan convincentes estas atribuciones. Las "*dos tablas de noche*" que poseyó Haller nos hacen recordar lo citado por Palomino al señalar a este artista como "*pintor de historiejas de noche tocadas de la luz de la luna o algún hachón con extremado gusto y capricho*"[26]. No se conoce ningún nocturno suyo actualmente.

Los cuatros fruteros de Van der Hamen (1596-1631) sería casi imposible identificarlos con alguno de su extensa producción, pues ni siquiera se hace descripción del asunto de la composición. Como dato, señalar que el taller del pintor estaba situado en la calle de las Fuentes[27], lugar donde los Haller tenían su vivienda.

El artículo publicado por Cruz Valdovinos[28], sobre Francisco Collantes (1599-1656), nos ha dado a conocer las obras de este pintor que aparecen en inventarios de bienes del siglo XVII, indicando además que su producción iba más dirigida a particulares que a cuadros de altar. Por ello, pensamos que los "*dos países pequeños*" que fueron propiedad de Haller, sí lo fueron de mano de Collantes. El Prado compró en 2009 un cobre pequeño (26x38'8 cm) firmado (procede de colección particular, Madrid). Los demás conocidos existentes o por inventarios son grandes.

Por último nos referimos al *San Ildefonso* del Greco (1541-1614) que plantea ciertas dudas. En ninguna de las fuentes consultadas hemos encontrado algún dato o referencia que hayamos podido relacionar con esta obra. La primera vez que aparece esta pintura en nuestros documentos es en la dote que llevó Haller[29] a su primer matrimonio, como queda citado anteriormente, un San Ildefonso de una vara y cuarto de largo por otro tanto de ancho, que equivale a 125 cm. en cuadrado y valorada en 1.100 reales. Vuelve a aparecer, como vemos, en los bienes que aportó en su segundo matrimonio, con la misma descripción y valor. Sin embargo cuando años más tarde, al morir Haller, se hizo la tasación de las pinturas[30] por el pintor Isidoro Arredondo,

25 D. ANGULO y A. PÉREZ SÁNCHEZ, *Pintura madrileña del segundo tercio del siglo XVII*. Madrid, 1983, p. 355.

26 A. PALOMINO, *El museo pictórico y escala óptica. El parnaso español pintoresco laureado*. Madrid, 1988, p. 940.

27 W.B. JORDAN, *Juan van der Hamen y León y la Corte de Madrid*. Madrid, 2005, p. 70.

28 J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Primer documento biográfico de Francisco Collantes". *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología* nº 63 (1997), pp. 447-451.

29 Conviene indicar que Haller estuvo al servicio de la Reina durante su estancia en Toledo y aunque no hay certeza, bien pudo adquirir allí esta obra.

30 AHPM. Protocolo 12255, ff. 339-340.

en el asiento número cuatro se dice "*una pintura de Nuestra Señora cuando echó la casulla a san Ildefonso, de vara y cuarta en cuadro, con moldura negra en 150 reales*"[31], sin citar autoría, como tampoco lo hizo de las que anteceden. Pero es la misma aunque rebaje mucho la valoración. Es más lógico que se tratara de una Descensión pues era cuadrada y un San Ildefonso sería vertical. En las antiguas referencias a la pintura, se menciona como del Griego, pero lógicamente Arredondo quedaba distante. También podía ser de algún seguidor ya que hubo unos cuantos en Toledo.

Las restantes nuevas pinturas adquiridas se referían igualmente a países, de los que ahora contamos diecinueve, dos con escena religiosa y tres eran para sobrepuertas, en uno se cita para alcoba; otros siete de asunto religioso y cuatro fruteros más. De una marina se dice en esta ocasión, que era "*de a vara en quadro hecha en Ittalia*". La mayoría de las pinturas iban enmarcadas con moldura negra, excepto las que eran para sobrepuertas o ventana y otra que era una lámina de una Verónica.

Los bienes aportados por Haller a este segundo matrimonio, incluida la casa y dinero, sumaron la cantidad de 150.118 reales de vellón. Ambos contrayentes hicieron ratificación firmando sendas cartas de dote el 23 de mayo de 1677 ante el escribano Juan de Siles, siendo testigos Manuel Antonio Pastor, don Juan de Escalo Pinilla(sic) y Francisco Aruezar, residentes en esta corte[32].

De este segundo matrimonio nacieron cuatro hijos: Eugenio, Francisco, Manuel y Dorotea.

Son pocas las noticias que conocemos de estos años de la familia Haller. Sabemos que hacia 1684 era patrono en la parroquia de San Sebastián de la memoria que habían fundado Andrés García y María Godínez, su mujer, según escritura otorgada el 16 de junio de 1674 ante el escribano Manuel Martínez de Uriarte[33].

También tenemos constancia de la muerte de su suegro que debió ser hacia finales de 1683. Se hizo partición de sus bienes entre su mujer, sus hijos y su nieta Teresa, a la que se le adjudicó la cantidad de 2.735.462 maravedíes de vellón más 11 dozavos. Dicha adjudicación se llevó a cabo el 18 de enero de 1684 ante Gabriel Eguiluz, escribano de su Majestad[34].

No tenemos más noticias hasta el 30 de julio de 1692, cuando Francisco Lamberto Haller estando enfermo en la cama, otorgó testamento y posterior codicilo[35] ante el escribano Pedro Merino, nombrando como albaceas y testamentarios a su mujer doña Antonia de la Vega, a su madre doña Bernardina de Villalón, a don Juan de Escalo Pinilla, a Simón de la Vega, su suegro y a su yerno José Mocete para que actuaran cada uno insolidum.

---

31 Con este tema conocemos la escena que aparece en la parte superior del lienzo *Vista y plano de Toledo* en el Museo del Greco y una talla de madera policromada y estofada en la catedral de Toledo. Véanse catálogos de las exposiciones *El Greco de Toledo*, 1982, p. 66, *El Toledo de El Greco*, 1982, p. 101 y *El griego de Toledo*, 2014, p. 260.

32 AHPM. Protocolo 12255, ff. 479v-481.

33 Ibídem, f. 527.

34 Ibídem, f. 433.

35 Se acompañan ambos documentos como apéndice documental.

Dispuso que su cuerpo fuera sepultado en el convento o parroquia y lugar que pareciere a sus testamentarios y que el día de su entierro se le dijera misa de cuerpo presente con diácono, subdiácono, vigilia y responso y si no fuera posible ese día se oficie el siguiente. En cuanto al funeral y acompañamiento lo dejaba a disposición de sus testamentarios. Dispuso asimismo se le dijeran en su novenario nueve misas cantadas con su vigilia y responso en la iglesia donde su cuerpo estuviera sepultado, así como otras mil misas de alma, quinientas por él y las otras quinientas por su padre y demás personas a las que tuviera obligación e intención, precisando que se oficiaran en los altares privilegiados de los conventos o parroquias que hubieran elegido los dichos testamentarios, pagándose tres reales de limosna por cada una.

Entre otras mandas dejó a su madre unas manillas de aljófar y granates; a su hija Teresa otras manillas de aljófar menudo y a María Perálvarez, antigua criada de su casa, veinte ducados de vellón de una sola vez. Hizo constar que a su hija Teresa le había dado una dote[36] al tiempo de casar con José Mocete, a quien posteriormente entregó 7.000 y 8.000 reales de vellón por cuenta de lo que importaba la legítima paterna.

Hizo también declaración de las dotes y correspondientes cartas de pago que se aportaron en sus dos matrimonios, a las que nos hemos referido anteriormente. Dejó a Antonia de la Vega, su segunda mujer, el quinto de todos sus bienes y hacienda, además de lo que le pudiera corresponder en derecho. Instituyó y nombró por únicos y universales herederos de todos sus bienes a sus cinco hijos, nombrando como tutora y curadora de los cuatro menores a su mujer, solicitando a las autoridades a quien el nombramiento fuera presentado, mandaran discernir esta designación dándole poder y facultad para regir, cobrar y administrar sus bienes. Otorgó igualmente poder a sus testamentarios para que cuando falleciera pudieran disponer de los bienes que fuera menester, venderlos y rematar en pública almoneda o fuera de ella y del valor obtenido proceder a pagar el testamento y lo que en el quedaba convenido, durante el tiempo que fuera necesario, incluso pasado el año que la ley establecía. Revocó y anuló cualquier otro testamento o disposiciones que hubiera hecho anteriormente por escrito o de palabra, otorgando el presente ante el escribano real Pedro Merino, actuando como testigos Juan de Barrientos, Juan García, Juan Pérez, Toribio Sánchez y Pedro Nieto, todos ellos residentes en la corte.

Días más tarde, el 10 de agosto, otorgó codicilo por el que concedía a su hija menor Dorotea, mil ducados de vellón, de la parte del tercio de sus bienes, para ayuda de tomar estado de religiosa o casada, con la condición de que si fallecía antes de profesar o contraer matrimonio, dicha cantidad pasaría a sus nietos, hijos de Teresa y su marido y en el caso de que no los hubiere, volvieran los dichos mil ducados a los otros tres hijos. Dicho codicilo quedó otorgado ante el mismo escribano que actuó en el testamento, siendo testigos don Andrés de Taguada, don

36 AHPM. Protocolo 12255, f. 482. Esta dote fue de 71.200 reales de vellón, según aparece ratificado por José Mocete en documento posterior.

Bernardo de la Vega, don Andrés de la Vega, Manuel González y Gabriel Asensio, cochero del señor don Alonso, marqués de Prado, residentes todos en la corte.

Francisco Lamberto Haller falleció el 28 de agosto de 1692. Fue enterrado al día siguiente en el convento de San Norberto de los Premostratenses[37] según hizo constar fray Juan Roldán, sacristán mayor del convento[38].

A los dos días del fallecimiento de Haller, su viuda como testamentaria y haciendo uso de su designación, nombró a Gregorio Álvarez de Sierra, procurador de la villa, curador ad litem de sus cuatro hijos: Eugenio de 12 años de edad, Francisco de 9, Manuel de 5 y Dorotea de 2 años y medio, poco más o menos.

En esa misma fecha se inició el inventario de sus bienes para posteriormente realizar la tasación[39] en la que aparece la valoración, no citada en el inventario, indicando que muchas de las piezas que se tasaron habían formado parte de las dotes aportadas en los dos matrimonios. En primer lugar se hizo el nombramiento de los tasadores que fueron: Juan García Jiménez, ebanista, para la madera, Juan de Camporredondo, escultor, Pedro Díaz, maestro sastre para la ropa de vestidos, doña Francisca Fernández para la ropa blanca, Juan Gutiérrez, maestro arcabucero, Isidoro Arredondo (1653-1702)[40], pintor de su Majestad, para las pinturas, Francisco de Ezcaray, contraste y marcador, para la plata y las joyas y para una casa en la calle de los Jardines a Juan de Ledesma y Francisco Vara, maestros de obras y alarifes.

En el apartado referente a las cosas de madera se incluyeron diversas piezas como un arca grande de nogal de siete cuartas de largo, un cofre, un cajón pequeño de platero, una cama, cuatro sillas, dos taburetes, una guitarra y otras más de escaso valor; más valiosos fueron dos escritorios de concha y ébano que iban perfilados de bronce, con unos mascaroncillos de este mismo metal en las cerraduras y con sus pies de nogal, se tasaron ambos en 1.400 reales. Quedaron incluidos también los dos escaparates iguales que había aportado al matrimonio su segunda mujer y se valoraron con el mismo importe que aparecía en la dote, 400 reales cada uno. Las dos esculturas que estaban dentro fueron tasadas por Juan de Camporredondo en 400 reales cada una. Todo lo correspondiente a este apartado sumó 3.343 reales.

Se prosiguió la tasación con lo tocante a ropa y vestidos, haciendo mención a las piezas más importantes o curiosas como fueron una colgadura de cama de damasco carmesí con fleco de seda del mismo color, cortinas, cielo y rodapiés que se tasó en 1.140 reales; una mantilla encarnada de tela de plata con un encaje al canto de dos dedos, también de plata, forrada en tafetán del mismo color tasada en 120 reales; otra mantilla de escarlata forrada de tafetán encarnado con encaje de porcelana al canto,

37 Estuvo situado en la actual plaza de los Mostenses, de donde recibe el nombre deformado.

38 AGP. Personal, 496/5.

39 AHPM. Protocolo 12255, ff. 332-350.

40 J.A. CEAN BERMÚDEZ, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid, 2001, p. 74. Pintor del Rey desde julio de 1685. Formado con Ricci de quien heredó su valioso *estudio*. A. PÉREZ SÁNCHEZ, *Pintura barroca en España 1600-1750*, Madrid, 1992, p. 314, fecha su nacimiento en 1657. No se ha encontrado referencia del resto de los tasadores, excepto de Francisco Ezcaray, a quien ya hemos mencionado.

se tasó en 60 reales; varias angarinas (anguarinas), una era de mujer, hecha de tela de joyas azul con flores de plata y oro forrada en tafetán encarnado, valorada en 200 reales; una alfombra de Alcaraz de cinco varas de largo y tres de ancho, en 290 reales y otras piezas más como capas, jubones, guardapiés, basquiñas, un cobertor para la cama y cortinas. Todas las piezas incluidas en este apartado sumaron la cantidad de 5.184 reales.

La ropa blanca se componía de sábanas de lienzo delgado o de Santiago, colchas, tabla de manteles, camisas de mujer de lienzo de Aroca, enaguas de beatilla[41] y diversas varas de lienzo gallego. Todo ello importó 1.688 reales.

A continuación se procedió a la tasación de las pinturas que hizo Isidoro Arredondo. Se trata de las mismas aportadas por Haller en sus dos matrimonios, a las que nos hemos referido más atrás, sin embargo en la descripción que hizo Arredondo no se menciona quien las realizó, observando que la valoración fue inferior a la que se había hecho en las dotes. El importe total fue de 4.387 reales, cantidad muy inferior a la tasada en ambas dotes que alcanzaron 11.678 reales, unidas.

Se contaron también entre sus bienes dos espadas y tres arcabuces, una de ellas, de hoja de Toledo, se tasó en 60 reales y la otra, de hoja de Alemania, en 40 reales, ambas llevaban guarniciones. De los tres arcabuces, uno corto se tasó en 90 reales, otro que se dijo ser de Pierres en 300 reales y el tercero del que no se indica nada en 150 reales. Se tasaron aquí dos pesitos, uno de pesar doblones y el otro para diamantes, los dos en 40 reales. En total 570 reales todo ello.

Las escasas cosas de cocina que se mencionan sumaron 103 reales.

Se incluyó también un caballo que tuvo Haller, del que se dijo que era castaño cuatralvo y según el tasador Juan Fernández, maestro albéitar y herrador, debía tener más o menos tres años y al parecer pertenecía a la casta de la Cartuja de Jerez. Se tasó con todo su aderezo en 710 reales.

Para tasar la casa heredada de sus padres se hizo la siguiente descripción, indicándose primeramente que había pertenecido a Santiago de Zárate y su mujer María de Prado, quienes la vendieron el 14 de marzo de 1616 a Pedro de Villalón y su mujer Bernarda, padres de Bernardina, a quien le fue otorgada en marzo de 1621, quizá como dote por su matrimonio, pero de esto nada se dice.

La casa estaba situada en la calle de los Jardines, entonces perteneciente a la parroquia de San Ginés, hacía medianería por la entrada de la Red de San Luis con casas del convento de los Trinitarios descalzos y por otra parte con casas que administraba don Feliciano Marcos Sendín. Contaba con una superficie de 1.117 pies cuadrados[42] y fue tasada por los citados maestros de obras Juan de Ledesma y Francisco Vara, valorando sitio y fábrica en 27.987 reales de vellón. Se distribuía la superficie en treinta y tres pies y medio por la línea de la calle, por la línea de

41 Según el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española se refiere a una especie de lienzo delgado y ralo.

42 Sería una superficie aproximada de 312,76 metros cuadrados.

la medianería, a mano derecha según se entraba, catorce pies y medio, haciendo un codo que ensanchaba en seis pies y medio y en esa misma mano un fondo de veintidós pies y en la mano izquierda otros veintidós pies; a las espaldas tenía de ancho veintiséis pies, que según indicaron los tasadores unas líneas con otras y lo que le tocaba de las medianerías dio la superficie citada. Los elementos arquitectónicos indicados en la descripción se referían a cimientos, paredes y tabiques principales, cítaras, divisiones, soleras y carreras, suelos, olladeros con sus bovedillas, solados de yeso y ladrillos, armaduras y aleros, puertas y ventanas, balcones y rejas cerradas, chimeneas y anaqueles, lumbrera y otras clavadizas, tiros y escaleras[43]; la portada estaba realizada en piedra berroqueña con una puerta de calle; contaba además con pozo y cueva. En un legajo de papeles se encontraron algunos sueltos que al parecer se referían a dicha casa, en los que se declaraba el privilegio de excepción y libertad firmado por el rey don Felipe III y refrendado por su secretario don Alonso Núñez de Valobra y Mendoza en 26 de agosto de 1612[44].

En lo tocante a su actividad de platero de oro, se tasaron diversas herramientas como tenazas, un peso grande con un marco, prensa y hembras de moldear, limas nuevas, un tejo de plata, un libro en pergamino de dibujos de flores naturales, que resultaría interesante para realizar algunas joyas, otro libro con estatuas de Roma, más unos dibujos que se hallaron. Se añadieron aquí 26 reales que tuvieron de más valor los dos pesitos citados anteriormente. Todo ello sumó 1.106 reales.

Hacemos mención a siete asientos que encontramos dentro de la tasación de plata y joyas que se refieren a varios conjuntos de piedras preciosas y perlas, sin elaborar, quizá formaban parte del material empleado en su trabajo.

El primero se refiere a cuarenta y tres esmeraldas de diferentes tamaños, la mayoría blancas, que pesaron 16 quilates venecianos, indicándose que la mejor era de forma cuadrada con un peso de 11 granos febles; se valoraron todas en 400 reales de plata. El siguiente se refiere a sesenta y siete diamantes de varios tamaños, los más de ellos fondos y entre éstos había cuatro mayores, dos triángulos y los otros dos delgados y según se indica "muy de color"; pesaron todos seis quilates y un grano y conforme a su calidad se tasaron en 1.870 reales de plata. En otro asiento se indican veintidós turquesas y entre estas había cuatro grandes y apaisadas que todas se tasaron en 12 reales de plata. Este escaso importe parece indicar que no era mineral muy valorado. En otro más se citan treinta y seis rubíes de varios tamaños en pelo que pesaron 8 quilates febles y los catorce mayores eran, uno con otro, de dos granos febles; se valoraron en 770 reales de plata. Dos asientos más se refieren a hilos de perlas, en uno había setenta y cinco perlas de color de varios tamaños que pesaron 32 quilates fuertes que salieron de a grano y tres cuartos y conforme a su calidad se valoraron en 380 reales de plata. En el otro hilo había igualmente setenta y cinco perlas y entre ellas algunos granos eran aperlados; pesaron 63 quilates venecianos, que a razón de tres ducados una con otra dieron un importe de 2.475 reales de plata. Por último se

43 Que la casa dispusiera de escaleras hace suponer que contaba con más de una altura.

44 AHPM. Protocolo 12255, f. 329.

citan ocho perlas sueltas que estaban en un papel y pesaron tres quilates, tasadas en 40 reales. Los siete asientos sumaron 5.947 reales de plata.

En el inventario se encontró un taleguillo con 509 doblones de a dos escudos de oro cada uno que reducidos a vellón, como entonces corrían en el comercio, importaron 30.540 reales, a los que hubo que restar 188 reales de plata que tenían de faltas, por lo que quedaron en 30.186 reales de vellón de los cuales se hizo cargo la depositaria[45].

Entre las joyas ya realizadas encontramos cinco pares de arracadas, manillas, arillos, seis sortijas y algunas otras piezas como un lacito de oro esmaltado de porcelana, una medalla pequeña, dos retratos y alguna menudencia.

Las diversas arracadas que aparecen en la tasación iban todas realizadas en oro, con labor de filigrana y guarnecidas de aljófar de rostrillo, como se hacían comúnmente en esta época, distinguiéndose en cada una la labor que realizaba el platero. Damos cuenta de las dos partidas que alcanzaron más valor. Se refiere la primera a unas arracadas de oro de filigrana, iban guarnecidas de aljófar de rostrillo y cada una se componía de un copete y un pendiente grande salpicado en cada una, con dieciséis dobletes colorados y en ambas se disponían seis pendientes de a tres granos de aljófar grueso. Se valoró todo con oro, sin la hechura, en 600 reales de plata. Las otras arracadas igualmente de oro vaciado guarnecido de aljófar de medio rostrillo y algunos granos de cadenilla y en cada una un asiento, ambas se componían de un lacito y una pieza en forma de media luna que llevaba catorce pendientes de a cuatro granos de aljófar de diferentes géneros. Se valoraron sin la hechura en 300 reales de plata.

Observamos que al hacer la tasación el tasador no incluye el importe correspondiente a la hechura, que hubiera aportado un dato interesante para saber cómo se valoraba la labor del artífice.

De las manillas citamos dos vueltas de aljófar, cortas, que en ambas había doscientos veintiséis granos gruesos y doscientos veintisiete granos pequeños, de género catorceno, los gruesos eran de cadenilla de a 170 en onza, pesó todo una onza y 8 adarmes febles, valorándose en 1.400 reales de plata. Las otras dos vueltas igualmente de aljófar de rostrillo llevaban ocho higas de azabache pequeñas; pesaron una onza y 7 adarmes y medio febles, que bajado el medio adarme por lo que pudieran pesar las higas, quedó en una onza y 7 adarmes con un valor de 506 reales de plata.

Las seis sortijas que aparecen en la tasación estaban realizadas en oro, en forma de cintillo y casi todas llevaban diamantes y en algún caso alguna otra piedra preciosa como zafiro, turquesa o amatista. Citamos una de la que se dice "que comunmente llaman gallega" con quince diamantes delgados pequeños que se tasó en 260 reales, con el oro y sin la hechura. Otra en forma de cintillo con cuatro diamantes y en medio una esmeralda que se valoró en 160 reales. Y otra más, también en forma de cintillo, con cuatro diamantes fondos pequeños y en medio un zafiro blanco de tres

45 Ibídem, ff. 322v-323r.

granos de área, se tasó en 130 reales. Las tres restantes se tasaron en 250, 70 y 66 reales cada una.

Incluidas en las joyas aparecen tres copas de marfil, dos iguales sin más descripción que "*hechas en Africa*", a 16 doblones cada una valieron 1.280 reales de plata; la otra de la que se dice "*diferente*", llevaba unas perlitas por remates y en medio una cúpula con un rubí por pendiente, se valoró en 20 doblones sencillos que hicieron 800 reales de plata. Las tres piezas fueron tasadas por Jacome del Paraiso, maestro lapidario. El importe total de las joyas fue de 17.037 reales de plata.

En la tasación de la plata[46] se contaron cuarenta y dos piezas de carácter civil utilizadas para los distintos servicios de la casa como fueron diversos modelos de plato, que componían la vajilla, además de jícaras, vasos, tres salvas, una fuente, un jarro "*de hechura antigua*", de los llamados de pico, un azafate, dos candeleros, tres petacas para guardar objetos y un conjunto de menudencias de adorno que irían dispuestas en los escaparates citados. Se tasó con las piezas de plata un reloj que iba dispuesto dentro de una bola de cristal y se componía de dos cercos de hechura de medio cañón esmaltados de negro, con su pie alto entornillado y una pajarita arriba que servía de manecilla, todo en oro y adornado con tres diamantes, cuatro rubíes y cuatro esmeraldas, como remate llevaba dos perlas cuajadas; se valoró en 2.200 reales, sin la hechura. Todo el conjunto ascendió a 10.728 reales de plata.

Ambas tasaciones, plata y joyas, las realizó Francisco de Ezcaray, contraste y marcador de oro, el 25 de septiembre, al mes siguiente de haber fallecido Haller[47].

Por último mencionamos los escasos datos que conocemos de la actividad de Haller como platero. Fue aprobado como platero de oro el 3 de julio de 1670, para el examen dibujó e hizo una joya de diamantes con su copete. Quizá alguna de las joyas descritas en el inventario y tasación de sus bienes pudo ser similar. Al año siguiente, el 11 de julio, ingresó en la Congregación de San Eloy de los Plateros y un año después, en 1672, sucedió a su padre que había renunciado[48] en el oficio de platero de oro de la Reina. El nombramiento le llegó a Haller cuando ya llevaba trabajando nueve años. En 1680 alcanzó el cargo de mayordomo en dicha Congregación. El 25 de abril de 1681 se le concede su petición para tener asiento en el oficio de contralor y grefier, en consideración de los veintitrés años que su padre había servido en dicho oficio y los cuatro que él llevaba, habiendo servido en Toledo todo el tiempo que su Majestad estuvo allí[49]. En marzo de 1682, la Reina, por medio de don Juan Ortíz Marañón, contralor y grefier de la Real Casa, pagó a Haller 12.000 maravedíes de los gajes anuales que le pertenecían por su plaza. Los gajes que recibió en los diez años siguientes sumaron 120.591 maravedíes. A sus herederos se les entregó la cantidad de 4.901 maravedíes que se le debían desde abril hasta el 28 de agosto de 1692 en

46 Esta tasación de plata queda recogida en el apéndice documental de la tesis doctoral de M.F. PUERTA ROSELL, *Platería madrileña, colecciones de la segunda mitad del siglo XVII*. T. III. Madrid, U.C.M., 1994.

47 AHPM. Protocolo 12255, ff. 351-358v.

48 Debió renunciar por enfermedad pues como se ha citado falleció en marzo de 1673.

49 AGP. Personal 496/5.

que falleció[50]. El año anterior constaba en la memoria de los criados de la Reina a quienes se les concedía la exención que proporcionaba la bula de Cruzada, también figuraban en la misma memoria Pedro Fabón, platero de oro y Simón Navarro que lo era de plata[51].

Apéndice documental

Documento 1

1692, julio 30.
Testamento de Francisco Lamberto Haller.
AHPM. Protocolo 10278, ff. 258-260v.

En el nombre de Dios nuestro señor ttodopoderoso Amén. Sepan que esta cartta de testamento, última y postrímera voluntad, vieren como yo don Francisco Al, vecino destta villa de Madrid, hijo lexitimo de Lamberto Al, nattural que fue de la ciudad de Nanci en el ducado de Lorena, difuntto y de Dª Bernardina de Villalón, nattural desta villa de Madrid: estando enfermo en la cama de la enfermedad que Dios nuestro señor a sido servido de me dar y en mi sano juicio memoria y enttendimiento nattural, creiendo como firmementte creo y comfieso el misterio de la Santtísima Ttrinidad y ttodo lo demás que tiene cree y comfiesa ntra. santta madre yglesia cattolica aposttólica romana devajo de cuia fee y creenzia e vivido y protesto de vivir y morir como catthólico cristiano tomando como tomo por mi inttercesora y avogada a la Serenísima reina de los ángeles la siempre Virgen María Madre de nuestro Señor Jesuchristo para que intterceda por mi alma con su divina Magestad la ponga en carrera de salvación a cuia onrra y gloria y para su santto servicio themiéndome de la muertte cosa nattural a toda criatura y su ora inciertta y dudossa deseando dexar dispuestas las cosas de mi ánima y conciencia por esta presentte carta ago y ordeno este mi testamentto en la forma y manera siguiente

Lo primero encomiendo mi alma a Dios nuestro señor Jesuchristo que la crió y redimió con su preciosísima sangre y el cuerpo a la ttierra de que fue formado el qual quiero que cuando la volunttad de su divina Magestad fuere servido de llevarme desta presentte vida sea sepultado en el conventto, parroquia o ayuda della que pareciere a mis testamenttarios partte y sittio que fuere su volunttad; y que siendo ora el día de mi enttierro se me diga misa de cuerpo presentte con diácono, subdiácono, vigilia y responso y sino a el siguiente y en quanto a lo demás del funeral y acompañamientto lo dejo a orden y disposición de mis testamentarios.

Mando que se digan en mi nobenario nuebe misas cantadas con su vigilia y responsso en la yglesia donde mi cuerpo fuere sepultado.

Mando que se digan mill misas de alma, las quinientas por la mía y las quinienttas por el ánima de mi padre y demás personas a quien ttenga obligazión y mi intenzión,

50 Ibídem.
51 AGP. Real Capilla, 166/11.

las quales se digan en alttares privilexiados y en los conventos o parroquias que pareciere a mis ttestamenttarios y se pague a tres reales por la limosna de cada una y de lo demás lo acostumbrado de mis vienes y hazienda.

Mando a las mandas forzosas y acostumbradas ocho reales de vellón a ttodas junttas por una vez con que las desisto y apartto del derecho y acción que podrían thener a mis vienes.

Mando a la dicha Doña Bernandina de Villalón, mi madre y señora, unas manillas que tengo de aljófar y granates en memoria de mi buena voluntad y la supplico me encomiende a Dios nuestro señor.

Mando a Doña Theresa Al, mi hija, muxer de Joseph Mocette, unas manillas que tengo de alxófar menuda y la pido y encargo me encomiende a Dios nuestro señor.

Mando a María de Perálbarez, criada antigua de mi cassa, veinte ducados de vellón por una bez y la pido y encargo me encomiende a Dios nuestro señor.

Declaro que yo fui casado de primer mattrimonio con Dª Theresa Ezcaray de quien me quedó la dicha Dª Theresa Al y al tiempo y quando cassó con el dicho Joseph Mocette la di en dotte la canttidad que constará por la cartta de pago que en su favor otorgó el susodicho ante Miguel García de Jullián, escribano de su Magestad = y despues he dado al dicho Joseph Mocette mi yerno siette y ocho mill reales de vellón por quentta de lo que importase la lexítima patterna que la cantidad que lexítimamentte fuere constara y dicha cartta de pago declárolo así para que en todo tiempo conste.

Declaro que de segundo mattrimonio estoi casado con Dª Antonia de la Vega en quien tengo quattro hijos que son Euxenio, Francisco, Manuel y Dorottea Al y la canttidad de dotte que truxo a mi poder constará por la cartta de pago que en su favor tengo otorgada, y aora usando del poder, licencia y facultad que el derecho y leies destos reinos me conceden, mando a la dicha Doña Anttonia de la Vega, mi muxer, el quintto de ttodos mis vienes y hazienda para que lo aia, goce y herede con la vendizión de Dios nuestro señor y la mia, además de lo que la pudiere tocar por razón de los derechos que la asisten que así es mi volunttad y la pido y encargo mui de veras me encomiende a su divina Magestad.

Y para cumplir y pagar estte mi testamentto mandas y legados y lo demás en el contthenido dexo y nombro por mis alvazeas y ttestamentarios a la dicha Dª Anttonia de la Vega mi muxer y a Dª Bernardina de Billalón mi madre, Don Juan de Escalo Pinilla, Simón de la Vega, mi señor, y Joseph Mozette mi yerno y a cada uno ynsolidum para que en falleciendo enttren y ttomen mis vienes los que fueren menester y los vendan y rematten en pública almoneda o fuera della y de su valor cumplan y paguen este mi testamentto y lo en el combenido y les dure el poder, facultad y autoridad de tales ttestamentarios todo el tiempo necesario aunque se aia pasado el año que el derecho dispone y mucho más.

Y en el remanentte que quedare de ttodos mis vienes y hazienda muebles y raíces, derechos y acziones, dejo, nombro e instituio por mis únicos y unibersales herederos en ttodos ellos a la dicha Doña Theresa Al, mi hija lexítima y de la dicha Doña Theresa de Ezcaray mi primera muxer, muxer del dicho Joseph Mocete mi

yerno y a los dichos Euxenio, Francisco, Manuel y Dorottea Al, ttodos quattro así mismo mis hixos lexítimos y de la dicha Doña Anttonia de la Vega mi segunda muxer, para que los aian, gocen y hereden con la vendición de Dios nuestro señor y la mia trayendo a colación, quentta y parttizión lo que la dicha Doña Theresa Al y su marido ttienen recivido que así es mi voluntad y a unos y a ottros pido y encargo me encomienden a Dios nuestro señor, y aora usando del derecho que las leies destos reinos me conceden dexo a la dicha Dª Anttonia de la Vega mi muxer, por ttutora y curadora de las personas y vienes de los dichos nuesttros hijos menores por la enttera sattisfazión y confianza que tengo de que la susodicha pondrá ttodo cuidado en su educazión y enseñanza, por lo qual la relievo de fianzas y pido y suplico a las justticias y jueces del Rey nuestro señor antte quien este nombramientto fuere presentado la ayan por nombrada y manden se le discierna el cargo y den poder, licencia y facultad para rexir, cobrar y administrar sus vienes y hazienda que así es mi voluntad.

Revoco, anulo y doy por ningunos y de ningún valor ni efecto ottros qualesquiera testamento o testamentos, cobdicilios, poderes para ttestar u ottras disposiciones que anttes de aora aia hecho, dado u otorgado por escritto o de palabra que ningunos quiero que valgan ni agan fee en juicio ni fuera del salvo este que al presente ago y ottorgo por mi testamentto y cobdicilio, última y posttrímera voluntad y en aquella vía y forma que mexor aya lugar en derecho en cuio testimonio lo otorgo assí ante el presentte escribano público y ttestigos, siéndolo en la villa de Madrid a treinta días del mes de Jullio año de mill seiscienttos y noventa y dos, Juan de Barrientos, Juan García, Juan Pérez, Thorivio Sánchez y Pedro Nietto, todos residentes en esta cortte y el otorgante que yo el escrivano doy fee conozco lo firmo. Enmendado estoi, ressa, a, entre renglones y mi inttenzión, menuda

Ante mi

Francisco Haller
[rubricado]

Pedro Merino
[rubricado]

Documento 2

1692, agosto 10.
Codicilo de Francisco Lamberto Haller.
AHPM. Protocolo 10278, f. 261.

En 10 de agosto de / este presente año de 1692 / otorgó un cobdicilio / antte mi el dicho / Dn Francisco Al. / Murió el dicho Dn / Francisco Al en 28 de / Agosto deeste pressente / año de 1692

Cobdicilio

En la villa de Madrid a diez días del mes de agosto año de mill seiscienttos y nobentta y dos antte mi el escribano y testigos pareció Don Francisco Haller vecino desta dicha villa y estando enfermo en la cama de la enfermedad que Dios nuestro señor a sido servido de darle y en su sano jucio, memoria y entendimiento natural, dixó que en treintta de jullio próximo pasado de este presentte año de la fecha, ante mi el infraescritto escribano otorgó su testamentto y por el dexa nombrado sepultura, alvaceas y herederos y ottras cosas ttocantes al descargo de su ánima y conciencia y aora por estte cobdicilio en lo que conforme a derecho puede, manda a Doña Dorotea Haller su hija lexítima menor y de Doña Anttonia de la Vega su muxer, mill ducados de vellón de la partte del ttercio de sus vienes y hacienda para aiuda de thomar esttado de relixiosa o casada, con calidad y condición de que si lo que Dios nuestro señor no quiera ni permita la dicha Doña Dorotea Haller faltare antes de thomar estado vengan dichos mill ducados a sus nietos, hijos lexítimos de Joseph Mocette su yerno y de Doña Theresa Haller, su muxer, así mismo su hija lexítima y de su muxer Doña Theresa de Ezcaray, su primera muxer; y si faltaren los hijos del dicho Joseph Mocette sin tomar estado buelban dichos mill ducados a sus hijos y de la dicha Doña Anttonia de la Vega su muxer para que dispongan de ellos a su elección y voluntad que así es la del otorgante y a unos y otros pide y encarga le encomienden a Dios nuestro Señor

Y con esto aprueba y ratifica el dicho su testamento para que se guarde, cumpla y executte ttodo lo que por el deja ordenado, dispuesto y mandado juntamente con este cobdicilio por su última y postrímera voluntad y en aquella vía y forma que mejoraría lugar el derecho, en cuio testimonio lo otorgó así ante mi el presente escribano público y testigos, siéndolo Don Andrés de Taguada, Don Bernardo de la Vega, Don Andrés de la Vega, Manuel González y Gabriel Asensio, cochero del señor Don Alonso marqués de Prado, ttodos residentes en esta cortte y el ottorgante y yo el escribano doy fee conozco lo firmó Francisco Haller, ante mi Pedro Merino. Y yo el dicho Pedro Merino, escribano del Rey nuestro señor y vezino destta dicha villa presente fui a lo que dicho es y en fee dello lo signé y firmé en testtimonio de verdad

Pedro Merino
[rubricado]

El esplendor de la liturgia en la Catedral de Córdoba a través del inventario de 1704 (II)[1]

Mª ÁNGELES RAYA RAYA
ALICIA CARRILLO CALDERERO
Universidad de Córdoba

No vamos a volver sobre la importancia que tienen los inventarios, ya que en estudios anteriores hemos puesto en evidencia el interés que estos documentos poseen para conocer el ritual de una iglesia y, en nuestro caso, de una catedral, donde el número de piezas registrado no tiene nada que ver con lo que actualmente atesoran, pensemos que el devenir histórico y las circunstancias adversas por las que ha pasado la Iglesia han contribuido a tan cuantiosa pérdida[2]. En el año 2013 publicábamos en Estudios de Platería la primera entrega del inventario de 1704 realizado en la Catedral de Córdoba[3], analizamos las características del manuscrito y vimos todas las peculiaridades que presentaba con respecto a inventarios anteriores. Dada su extensión, nos centramos en las primeras obras que aparecían recogidas, Custodia del Corpus Christi, Imagen de la Virgen, andas, reliquias y relicarios, y dejamos para otras entregas las piezas de altar y las piezas procesionales, pues van unidas e interesa seguir un orden para no mezclar y confundir la relación que se viene dando a la compilación de estos objetos desde el inventario de 1507[4].

1 Vamos a desarrollar otra parte del Inventario de 1704 pues, como indicamos en 2013, dada la extensión de este documento era necesario dividirlo en varios apartados.

2 Recordemos los momentos difíciles por los que atravesó la monarquía española y sobre todo la invasión napoleónica que arrasó con las grandes piezas que atesoraban las catedrales. En Córdoba exigieron una cantidad importante de dinero, que al no tener liquidez tuvieron que gestionar entregando piezas de plata por el valor que reclamaban.

3 M.A. RAYA RAYA y A. CARRILLO CALDERERO, "El esplendor de la liturgia en la Catedral de Córdoba a través del inventario de 1704 (I)", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2013.* Murcia, 2013, pp. 421-443.

4 M.A. RAYA RAYA, "La importancia de los inventarios en el estudio de la platería: el inventario de 1507 de la Catedral de Córdoba", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2006.* Murcia, 2006, pp. 611-630.

Piezas de iglesia y servicio del culto divino

Continúa el inventario con las cruces que en este momento formaban parte del ajuar litúrgico de la Catedral, ya que como es sabido, dentro de los objetos protocolares la cruz ocupa un lugar preeminente: es el símbolo cristiano ya que Jesucristo murió en ella. En el año 538 el papa Agapito ordenó que se formase procesión antes de la Misa del día, y desde este tiempo se comenzaron a hacer las cruces de plata[5]. En un primer momento, se usó la misma cruz para el altar y las procesiones; era suficiente en este segundo supuesto, acoplarla a un vástago, manteniéndose así durante la Edad Media. En ambas circunstancias, debía ir la cruz flanqueada por dos candeleros, alusión simbólica a la Antigua y la Nueva Ley[6]. Las cruces y los candeleros encabezaban las procesiones, tanto las de entrada previa a la celebración de la Eucaristía como todas las demás, de acuerdo a la norma establecida por la Iglesia en el siglo V.

Es complejo evaluar el montante de cruces que formaban parte del tesoro catedralicio en este momento, ya que se recoge en un mismo bloque las cruces procesionales y las de altar; son diecinueve las piezas reseñadas, algunas de ellas están ya recogidas en los inventarios anteriores, otras aparecen por primera vez[7]. Es muy curioso señalar como algunas de estas obras llevan al margen, en escritura diferente, la suerte que han tenido, señalándose si han sido consumidas para labrar piezas nuevas, pues muchas de ellas fueron gastadas para la realización de una nueva custodia. Igualmente, cabe reseñar como junto a las cruces están inventariados los cetros y como curiosidad, la catalogación con el número 17 de "unas palabras de la consagración escritas en láminas de cobre"[8]. Teniendo todo esto en cuenta, el número de cruces que conserva en la actualidad el tesoro catedralicio está muy mermado.

La Catedral de Córdoba atesora desde los primeros momentos cruces procesionales, puesto que en el inventario de 1294 ya se recogen tres cruces de cristal, de las cuales solo una ha aguantado el paso del tiempo; va ensamblada con plata dorada, material que ha sido reparado en diversas ocasiones, apreciándose estas intervenciones en el vástago. Encaja la cruz en una arandela que inserta en un bellísimo capitel corintio, remate del último de los cañones que forman el soporte. Se identifica en el inventario con el número 6 y va descrita "con su pie de plata todo dorado, y corta

5 J. de ARPHE y VILLAFAÑE, *Varia commesuración para la escultura y arquitectura.* Madrid, 1575. Séptima Edición, 2003, pp. 277.

6 J.A. RIVERA DE LAS HERAS, "El esplendor de la liturgia". *La plata en la época de los Austrias mayores en Castilla y León*. Valladolid, 1999, p. 41.

7 Hay que indicar que realmente no se trata de 19 cruces, ya que están recogidas las cruces por una parte y por otra el perno, al que llaman cetro, como si fueran dos piezas diferentes. Sin embargo, su descripción no coincide con lo que entendemos por cetro.

8 ACC. Legajo 143, f. 19r. Va rematada con una cruz de pectoral decorada con diversas esmeraldas y piedras, advirtiendo que "*en estas palabras, están las tres piedras zafiros que restituyeron de el pectoral que hurtaron a Nuestra Señora de Villaviciosa, que era de el sr. Obispo Don Martín de Angulo, y el pectoral de oro de el Sr. Obispo Don Antonio de Pazos*".

porción de plata en los encajes de cristal, y el capitel, y cañón"[9], lo que significa que el primer cañón estaba realizado con anterioridad al año 1704. En efecto, analizada con detenimiento la cruz, se observan intervenciones en momentos diferentes, en los siglos XIII, XVII y XVIII. Al siglo XIII corresponderían las piezas de cristal de roca que forman la cruz, al Seiscientos hay que adscribir los encajes de plata dorada en los que insertan los cristales y la columna que constituye el primer cañón, pieza a la que como hemos indicado hace referencia este inventario[10], y al Setecientos los cañones siguientes que llevan el punzón de Damián de Castro. Es difícil señalar en que momento del siglo XVII se reparo la cruz, a pesar de que tenemos algunos datos acerca de intervenciones de los plateros mayores en la conservación de la plata de la Sacristía Mayor[11]. El primer tramo del vástago es una bella columna corintia, en plata en su color y plata dorada, que muestra la particularidad de un capitel compuesto formado por doble hileras de hojas de desarrollo diferente, ocho volutas y sobre ellos un pequeño cimacio decorado con cabezas de querubes. El fuste va ornamentado con una decoración floral enlazada por cintas y mascarones, así como cartelas manieristas, y apoya sobre una basa ática sobre plinto. La calidad de la pieza habla de un maestro que trabajaba muy bien la plata y que pudiera ser Simón Pérez de Tapia o Juan Polaino de Cuellar, ambos plateros al servicio de la Catedral[12].

Se inicia la enumeración de las cruces con la del obispo Iñigo Manrique (1485 /1496), pieza que ya está presente en el inventario de 1507, y que igualmente ha sufrido intervenciones a lo largo de su historia. Ortiz Juárez atribuye a Martín Sánchez de la Cruz y Pedro de Bares estos reparos, aunque no indica de dónde ha tomado el dato ni señala en qué momento se llevó a cabo[13], opinión que ha sido compartida por Rivas Carmona y Moreno Cuadro[14], sin precisar más detalles. Indudablemente, la cruz de Manrique ha sufrido diversos reparos, conservando de la pieza original la manzana formada por una bella pieza arquitectónica en la que se insertan figuras de Apóstoles. Sin embargo, el uso ha hecho que se vaya deteriorando por lo que su fortalecimiento ha sido relativamente frecuente. Una de las intervenciones debió de realizarse en los primeros años del XVII, momento en que reforzaron la manzana

9 ACC. Legajo 143, f. 16v. Repetidamente se ha venido insistiendo en los reparos que ha tenido esta cruz.

10 M. NIETO CUMPLIDO y F. MORENO CUADRO, *Eucarística Cordubensis.* Córdoba, 1993, p. 14. Los autores señalan que va esta columna punzonada con el león de la ciudad de Córdoba.

11 ACC. Cuentas de Fábrica, 1641 y 1687. El día 15 de diciembre de 1641, "*se mando pagar a Pedro de Bares, platero vecino de esta ciudad, de lo que se le debía de las obras de plata que hizo para la fábrica*" y el día 4 de febrero de 1687 se le pagaron a Simón Pérez de Tapia los aderezos que había hecho; en 1688 hay otra partida para pagar, de nuevo, al platero citado.

12 Los cuatro cañones de 25 cm de alto por 10 cm de diámetro, separados por anillos dorados, fueron añadidos posteriormente, debiéndose a Damián de Castro.

13 D. ORTIZ JUAREZ, "La platería cordobesa en el siglo XVII", en *Antonio del Castillo y su época.* Córdoba, 1986, p. 239.

14 F. MORENO CUADRO, *Platería cordobesa.* Córdoba, 2006. p. 47. J. RIVAS CARMONA, "La platería de la Catedral de Córdoba y su significación histórica", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2006*. Murcia, 2006, p 635.

de la cruz con una plataforma que semeja un cono truncado invertido con la parte superior lobulada, ornamentado con hojas y costillas coronadas por cabezas, y que apoya a través de un astrágalo en una base convexa ornamentada con cabujones de esmaltes y motivos florales. Ésta asienta sobre un vástago, con los mismos motivos decorativos; sus características coinciden con la forma de trabajar la plata de Pedro Sánchez de Luque, su relación con la cruz del obispo Mardones es muy estrecha[15]. La siguiente modificación debió sufrirla en la segunda mitad del siglo XVII, hacia 1669, cuando fue canonizada santa Magdalena de Pazzi, santa que desde entonces figura en la iconografía de la Cruz, en su cara principal; la incorporación de esmaltes, la abundancia de decoración de filigrana lleva a pensar en Simón Pérez de Tapia como posible autor[16]. Finalmente, en el siglo XVIII, se amplió el vástago añadiéndole seis nudos de 20 cm, separados por arandelas doradas.

Otra de las grandes cruces pertenecientes a la Catedral de Córdoba es la hermosa pieza que perteneció al arcediano de Córdoba don Francisco de Simancas (+1520), obra que ha estado atribuida a Enrique de Arfe desde 1920, momento en que se indica que la de Córdoba es hermana de la de San Isidoro de León[17]. El encargo debió hacerlo el arcediano mientras que el platero trabajaba en la custodia catedralicia, situándose su fecha de ejecución entre 1513 y 1518[18]. Posteriormente, en la primera mitad del XVII se le reformó el astil en distintos momentos, la primera reforma se basó en un apoyo formado por una pieza redonda ornamentada con palmetas que descansa en un cañón, hexagonal en plata dorada y envejecida, guarnecida con decoración sobrepuesta a base de guirnaldas. Este tubo descansa sobre un bello capitel de plata dorada, labrado con estilizadas hojas y bellas cabezas de animales. Este hermoso capitel sirve de cabeza al vástago formado por seis cañones ceñidos por arandelas doradas y decoración geométrica incisa, semejante al vástago de la cruz del obispo Mardones, circunstancia que lleva a pensar en Sánchez de Luque como autor.

La gran pieza del siglo XVII es la Cruz que el obispo Mardones regaló a la Catedral de Córdoba, referenciada con el número 18; obra que aparece magníficamente descrita en el inventario y que ha sido estudiada repetidamente por lo espectacular de sus formas y riquezas[19].

---

15 Mide todo este tramo, 20 cms.

16 ACC. Cuentas de Fábrica, 4 de febrero de 1687, hizo diversos reparos en obras de la sacristía mayor.

17 F.J. SANCHEZ CANTON, *Los Arfes, escultores de plata y oro.* Madrid, 1920, pp. 23-25.

18 D. ORTIZ JUAREZ, *Catálogo de la Exposición de orfebrería cordobesa*. Córdoba, 1973, pp. 32-38. J. MARTIN RIBES, *Custodia procesional de Arfe.* Córdoba, 1983. pp. 13-14. M. NIETO CUMPLIDO y F. MORENO CUADRO, ob. cit., p. 15. M. NIETO CUMPLIDO, *La Catedral de Córdoba.* Córdoba, 1998, pp. 631-632. *La plata en la época de los Austrias mayores en Castilla y León. Catálogo.* Valladolid, 1999. p. 246. M.Á. RAYA RAYA, "El tesoro de la Catedral de Córdoba a través de los inventarios: un inventario de 1628", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2010*. Murcia, 2010. p. 645.

19 La mejor descripción de la cruz del obispo Mardones es la que se hace en el propio inventario de 1628, donde se da una pormenorizada imagen de la pieza y se indica el autor, Pedro Sánchez de Luque. M.A. RAYA RAYA, "El tesoro de la Catedral de Córdoba a través de los inventarios: un inventario

Con el número 19 se inventaría una cruz de altar que dio a esta catedral don Francisco Antonio de Bañuelos. Lleva en la base la inscripción: *ESTA SANTA CRVZ LA DIO EN VIDA A ESTA SANTA IGLESIA DON FRANZISCO ANTONIO DE VAÑUELOS Y MVRILLO DOCTOR CANONIGO Y MAESTRESCUELA DE SAT ILESIA. AÑO 1672.* Es una pieza en plata dorada con basamento circular, sobre el que descansa la base redonda decorada con cabujones de esmaltes oblongos rodeados por cartelas en ces; el vástago lo forma un cilindro terminado en plato liso donde apoya la manzana, muy espectacular, en la que se suceden unas molduras de cuarto de bocel, un cilindro y un casquete esférico como remate, todo abundantemente decorado con esmaltes verdes y azules, tornapuntas en ces, asas y costillas. La cruz, lisa y rectangular, con los brazos rematados en recto y el INRI también en una cartela dispuesta en diagonal, apoya en la base ovoide. La imagen del Crucificado va sujeta por tres clavos y está realizada en plata en su color, con anatomía bien trabajada. La fecha de ejecución está grabada, pero la carencia de punzones nos impide atribuírsela a un maestro concreto, ya que quedan muchas dudas por resolver de los plateros que trabajaron en el XVII, lo que no evita señalar que en ella perdura la huella de Sánchez de Luque.

Continúa el inventario con la relación de los candeleros o blandones que poseía para el servicio de iglesia, concretamente de altar. Se recogen onces de ellos, de los cuales la mayoría pertenecen a los obispados de Pacheco, Valdés, Salizanes, Pimentel y al cardenal don Pascual de Aragón, piezas desgraciadamente desaparecidas; también se recogen y ponderan los diez candeleros que llevan las armas de don Pedro de Salazar[20]. De todas ellas, los blandones grandes donados por fray Domingo de Pimentel son los que más atractivos resultan para este trabajo, ya que es un encargo que hizo el prelado en Roma. En 1633 Lucas González de León anuncia al cabildo el regalo que el obispo Pimentel hace a la catedral de unos candelabros de plata y comunica que estarán terminados para los meses de septiembre u octubre[21]. El autor fue el orfebre italiano Faustino Taglietus.

Prosigue la relación con otros servicios de iglesia como son las vinajeras y salvillas, mezcladas con otras piezas que servían para la consagración de los oleos. Algunas de ellas se utilizaron para la realización de una custodia, que realizó a partir

de 1628" ob. cit. M.T. DABRIO GONZÁLEZ, "Tipología y ornamento de las cruces procesionales del Barroco en Córdoba". *Congreso Internacional Andalucía Barroca. I. Arte, Arquitectura y Urbanismo*. Junta de Andalucía, 2007, pp. 42-43. Consideramos que el estudio presentado por la profesora Dabrio es el más completo que se ha realizado sobre la cruz Mardones; existen muchas descripciones pero repetitivas.

20 Candelabros que fueron encargados en un momento avanzado del siglo XVIII, cuando Salazar fue obispo de Córdoba.

21 ACC. Secretaría. Correspondencia con Roma, 1633-1689, f. 29r y v. En 1637 se hace referencia a su peso, a su lugar de procedencia y al escudo que lucían. Ill (VSTRISsM) VS Ac R (as F (ECIT) ROMaE ANNO MDCXXXVII. Nota recogida por Nieto Cumplido en sus Documentos, tomada del Catálogo de Enrique Vaca de Alfaro, folio 364. Hoy no existen.

de 1714 Rafael Berral, fundiendo piezas como se recoge en el inventario[22]. A día de hoy no hemos podido identificar estas obras, donde abundan las dádivas realizadas por los obispos Valdés y Salizanes. Continúa con las fuentes que posee para el ceremonial y boato de culto; la calidad de las piezas, según la descripción de las mismas, es de gran preciosismo. Se contabilizan un total de dieciocho, de las que siete fueron fundidas para la custodia. Fueron donadas por los obispos Pazos, Mardones, Tapia y Salizanes, junto a otras regaladas por racioneros, maestreescuelas y canónigos, como Mastolfo, Benito de la Huerta Montedeoca, Bañuelos y Murillo, Pedrajas, Paredes y Navarrete[23], Arias de Saavedra y, en 1712, el tesorero Juan Navas en su testamento deja a la catedral una fuente de plata dorada. De estas piezas reseñadas, solo se ha identificado la que se reseña como azafate para los pichones de la Candelaria.

Los aguamaniles están recogidos en un apartado diferente al de las fuentes, su número es reducido en relación con las fuentes que poseía; estos jarros para contener el agua que eran utilizados en el servicio eucarístico se reducen a seis, de los que dos de ellos fueron empleados en la nueva custodia. Eran piezas de gran belleza y esplendor pertenecientes a los obispados de Mardones, Tapia, Valdés y Salizanes. Detrás viene una relación de las pomas o recipientes con forma de manzana, destinados igualmente al servicio del culto eucarístico. Son obras de diferente tamaño y características que son descritas por Sebastián de Covarrubias como un tipo de vaso que tenía en su interior elementos de olor, que en contacto con el fuego despedían aromas y se usaban para perfumar los aposentos[24]. Son tres piezas, de las que la donada por la marquesa de los Trujillos, Elvira Ana de Córdoba, fue fundida para la custodia. Muy interesante debió ser, por la descripción que de ella hacen, la regalada por el racionero Felipe de Baena y Valenzuela. Era de gran tamaño, con cuatro cuerpos, el principal decorado con mascarones, con aldabillas y cartelas; dentro llevaba una custodia lisa. Se nos escapa la finalidad de estas piezas, son como híbridos, es decir contenedores cuya función varía.

Concluye esta parte del inventario con los braseros que poseía la catedral; recoge cuatro piezas de características y tamaños muy diferentes, siendo dos de ellos donación de la marquesa de Trujillos. El último reseñado es el brasero que desde 1628 hemos ido recogiendo y que lleva al lado la nota de consumido para una custodia, del cual ignoramos porque no llegó a fundirse, ya que hoy luce en el Tesoro catedralicio[25].

Como se ha indicado al principio, aportamos otra parte del inventario de 1704, cuya minuciosidad y detallismo hace que sea muy amplio, además se conoce su fecha de comienzo, aunque a lo largo del Setecientos se le fueron añadiendo nuevos objetos y sobre todo comentarios laterales que impiden que lo fechemos totalmente en 1704, dado todos esos añadidos realizados a lo largo del siglo XVIII.

22 J. RIVAS CARMONA, ob. cit., p. 646. Citado por M. NIETO CUMPLIDO, ob. cit., p. 641.

23 Las fuentes regaladas por el canónigo fueron pesadas por Simón de Tapia.

24 S. de COVARRUBIAS, *Tesoro de la Lengua castellana y española.* Universidad de Navarra, 2006, p. 1369.

25 M.A. RAYA RAYA, "El tesoro de la Catedral de Córdoba a través de los inventarios: un inventario de 1628" ob. cit., p. 648.

Apéndice documental

Documento 1

Córdoba. 1704, mayo 7.
Inventario 1704.
ACC. Legajo 143.

Continuación:
Fol. 16r
CRUCES DE PLATA Y ORO
1.- Tiene esta Santa Iglesia, una cruz de plata sobredorada, esmaltada en partes, y la manzana dorada, labrada de sobrepuestos, que la dejo a esta Santa Iglesia el Sr. Don Iñigo Manrique, obispo que fue de Córdoba: pesa treinta y cinco marcos, siete onzas y cuatro Rs de plata
35 m. 7 onzas 4 Rs[26].
2.- Ítem un cetro de plata de la Cruz de arriba, que dio a esta Santa Iglesia dicho Sr. D Iñigo Manrique: tiene seis nudetes sobredorados, y seis cañones de medias Cañas; esta todo sobre madera, y tiene una espiga de hierro: pesa como esta doce Marcos.
12 m.
3.- Otra Cruz de plata dorada, que dejo a esta Santa Iglesia el Sr. Arcediano D Francisco de Simancas, con el pie, e imaginería labrado a lo moderno, y el árbol labrado de sobrepuestos e imaginería. Se advierte que le faltan a el principio del cañón unos sobrepuestos, y en la primera vara de la manzana, seis rosetón las, y en los pilares de dicha basa, todas las figuras, que hacen remate, y despuntados otros sobrepuestos, y los últimos sobrepuestos, que hacen remate a la manzana: tiene abajo las armas de dicho Sr. arcediano
Fol. 16v
Pesa treinta y cuatro marcos, tres onzas y seis Rs de plata
34 m. 3 onzas y 6 Rs
4.- Un cetro de la cruz de arriba de plata; tiene la cabeza cinco cañones y cinco nudetes dorados y está todo labrado cincelado y unas sestijas, de plata doradas, que todo pesa con la madera, Díez y ocho marcos, y tres onzas
18 m. 3 onzas
5.- Una Cruz de azabache, que sirve para los entierros de los Señores Prebendados; tiene el pie engarzado en plata dorada; y pesa como esta con el azabache, doce marcos, y cinco onzas.
12m. 5 onzas.
6.- otra Cruz de cristal, con su pie de plata todo dorado, y corta porción de plata en los encajes de cristal, y el capitel, y cañón: pesa ocho marcos, y tres onzas, y la cruz

26 Al margen derecho, nota escrita con bolígrafo: *¿La cruz gótica del siglo XIV?*

con los cristales, y hierro, que tiene dentro, veinte y tres marcos y todo, como hoy esta, pesa treinta y un marcos, y tres onzas.
31 m. 3 onzas[27].
Fol. 17r
7.- Otra cruz de plata en parte dorada, que se hizo para los Responsos de el Cabildo, y se advierte le falta un clavito: pesa veinte y seis marcos y cuatro onzas.
26 m. 4 onzas
8.- Otra cruz de jaspe fino con su pie guarnecido de plata sobredorada, con seis jaspes grandes cuadrados, y cuatro prolongados, y cuatro ovados: tiene en medio un Santo Cristo de plata dorado, y en el resguardo de en medio tiene cuatro engastes de plata dorada con sus tres remates de plata: se le lastimó un brazo, y esta reparado con una guarnición de plata; fáltale un vidrio en el remate de encima. Pesa cuatro marcos[28].
9.- Otra Cruz de coral sobre un pie de plata dorado, con una Imagen de la Magdalena por dorar, que esta en un hueco, y dicho pie es en firme de visto: hay en dicha cruz dos perlas y dos piezas, una mayor que otra a modo de pirámides, que parecen diamantes, y cuatro veneras, sobre que se sientan con unos matices sobre el oro; la cual dio a esta Santa Iglesia, el Sr. D. Antonio de Pazos, obispo que fue de Córdoba: fáltale una hechura de un Santo Cristo de coral, que
Fol. 17v
tenía, y un brazo: pesa como esta tres marcos, una onza y seis Rs.
3 m. 1 onza. 6 Rs[29].
10.- Otra cruz de jaspe redondo, el pie de lisonja, una manzaneta sejavada, y seis remates, y seis resguardos de cristal en dicha manzaneta toda guarnecida de plata dorada, y en el recuadro de la cruz; tiene de la una parte la figura de Ntro. Sr. de plata blanca, y de la otra, un ovalo de cristal, y dentro una espina de la corona de Ntro Sr. Xto, que e la que esta iglesia tenía en el cofre de plata de copella: tiene en los fines de los brazos, tres remates de plata y en la lisonja de abajo, cuatro recuadros de el mismo jaspe. Dióla a esta Santa Iglesia, el Sr. Don Francisco Pacheco, obispo que fue de Córdoba: pesa cinco marcos, siete onzas y seis Rs
5 m. 7 onzas, 6 Rs.
11.- Otra cruz de cristal, y el árbol de cinco piezas, y tres quartías de el mismo cristal por remates, y el pie, un pedazo de cristal ,en triángulo, con un canto quebrado, y dos cuentas de cristal, sobre que se sienta, todo guarnecido de plata, tiene un Crucifijo de plata dorado. La tuvo esta Santa Iglesia, de el pontificado de el Sr. D. Francisco Pacheco, obispo que fue de Córdoba,
Fol. 18r
fáltale un remate, y una quartia, y pesa dos marcos, cinco onzas, y 6 Rs.
2 m. 5 onzas, 6 Rs.

27 Al margen derecho, escrito con bolígrafo: *¿La cruz de cristal de roca?*
28 Al margen derecho, escrito con bolígrafo: *¿La cruz que llevaba el Preste en la procesión claustral de los domingos?*
29 *Consumida pª una Custodía.*

12.- Otra cruz de plata dorada, que tiene cuatro evangelistas en el pie, y cuatro Doctores en el pedestal, que lleva ocho columnas y un Crucifijo de relieve variado, y tres remates, con cuatro cartelas cada remate. Diola a esta Sta. Iglesia el Sr. D. Gonzalo Flores de Carvajal, Arcediano de Castro, y se advierte que el pie de esta cruz, sirve a la cruz de mano, que dio a esta santa Iglesia, el chantre Don Fernando de Soria Galvarro: fáltale a el pie media casquilla: pesa nueve marcos, tres onzas y seis Reales de plata.
9 m. 3 onzas y 6 Rs.
13.- Otra cruz de plata lisa toda dorada, con cuatro esmaltes de plata en el pie, y en la manzana, otros cuatro entre ocho cartelas; tiene un Crucifijo de plata: pesa seis marcos y cinco onzas.
6 m. 5 onzas[30].
14.- Una cruz de azabache con un pie de plata blanca; esta quebrado el pie de el árbol, y
Fol. 18v
Y falta la pieza. Pesa tres marcos y tres onzas,
3 m. 3 onzas.
15.- Tenía esta Santa Iglesia, una cruz de plata dorada, con los engastes y óvalos de piedras, con un topacio por la una parte, y por la otra, la corona y clavos de N. Sr., que pesaba once marcos, y tres onzas. La cual dio a esta Santa Iglesia el Sr. D. Fray Diego de Mardones, obispo que fue de esta ciudad. Consta por inventarios anteriores, que se consumió, y se hizo de ella un pie, sobre que están las palabras de la consagración, y lo que sobra, se gastó en candeleros. Las piedras topaciadas que tenía se utilizan en la guirnalda que tiene la cabeza de Sta. Ursula n.10 de relicarios: le falta a esta guirnalda un esmalte, y una piedra y se mandó anotar para advertencia.
16.- Tiene esta Santa Iglesia una cruz de reparo?, con su peana de lo mismo, con dos cartelas a los lados con dos remates, pequeños de plata, y en medio, una imagen de Nra Sra. de la Concepción: tiene un Crucifijo de bronce con la ? corona, y clavos de plata, y a el pie de la Cruz una calavera de bronce, tres engastes de plata relabrados, y un INRI de plata, con unos serafines a los lados: dióla a esta Santa Iglesia el Sr. D. Pedro de Valiente
Fol. 19r
Inquisidor, que fue de esta Inquisición.
17.- ítem unas palabras de la consagración escritas en laminas de cobre, con su marco de lo mismo con tres zafiros, y cinco piedras azules dobletes en el friso con ocho cantoneras de plata sentadas en el, y una coronación de plata con sus remates dorados a los lados, y en medio una imagen de Nra Sra. De la Asunción, con una piedra a los pies, que es un doblete colorado engastado en oro, y encima de la imagen, una cruz de oro, que era pectoral: tiene cinco esmeraldas finas, y cuatro piedras blancas de cristal, y la linterna redonda, con diez y seis cartelas, con diez esmaltes, y doce piedras de cristal, y el pie y banco de plata con doce esmaltes, y veinte piedras blan-

30 Al margen izquierdo: *Consumida pª una custodia.*

cas y la planta de abajo, es bronce sobredorado; pesa la plata, Cruz y piedras, tres marcos, dos onzas y dos Rs. = faltale la mitad de los dos remates de las esquinas = Un esmalte = una piedra de el pie, zafiros son sólo dos = y las piedras seis = ponerse por advertencia.
3 m. 2 onzas 2 Rs
Advertencia
En estas palabras, están las tres piedras zafiros que restituyeron de el pectoral, que hurtaron a Nra Sra. de Villaviciosa que era de el Sr. Obispo Don Martín de Angulo, y el pectoral de oro de el Sr. Obispo Don Antonio de Pazos, de los cuales se hacen mención en partidas de inventarios antecedentes
Fol. 19v
entre las cruces. Mandóse anotar para memoria
18.- Tiene esta Sta. iglesia por sus bienes, una Cruz grande dorada, que dio el Sr. D, fray Diego de Mardones, obispo que fue de Córdoba, la cual esta enriquecida de esmaltes de oro y tiene una he horade un Santísimo Cristo de plata dorado, y los cuadro es de en medio, son de oro, y en el uno, están las armas de el dicho señor obispo orladas, con esmeraldas, y rubíes, y en el otro, la imagen de Santiago esmaltado de blanco, y todo así mismo orlada de esmeraldas = tiene en los brazos, ocho esmaltes de oro con esmeraldas, y rubíes, y toda ella esta Enriquecida de esmaltes, de oro, esmeraldas, rubíes, amatista, y algunas piedras blancas.= Es la manzana de la cruz, redonda, y tiene una imagen de la Concepción de Nra Sra., de oro, esmaltada de rojo y azul, con seis ángeles de oro alrededor, y una orla de Jacintos = Y otras tres imágenes de Sto. Domingo, Sto. Tomás, y Sta. Catalina de Sena, que todas tres figuras, son de plata doradas, y orladas de jacintos. Y en la cúpula de la manzana, cuatro escudos de oro esmaltados con las armas de dicho señor obispo, y todas ellas enriquecidas de diferentes esmaltes de oro, esmeraldas, rubíes y piedras blancas de cristal; y entre las ocho cartelas, tiene cuatro engastes de oro, con diamantes, y en la bellota cuatro artesones, con esmaltes de oro, y dentro
Fol. 20r
unos engastes de oro, con esmeraldas, y rubíes en medio, y repartidos en diferentes partes, doce camafeos. Y la otra manzana de el cetro (que es la que recibe la Cruz) con cuatro esmaltes de oro, con la orla de esmeraldas, enriquecida de piedras de cristal. Tiene su cetro con cinco cañones dorados con esmaltes de plata, todo picado de lustre. Pesose por piezas, por ser tan grande, armada como esta, y el árbol de la Cruz, pesa treinta y dos marcos y cinco onzas con la hechura de el santo Xto. La manzana de el cetro pesa once marcos, y cinco onzas. Los cañones de el cetro, pesan (sin la madre en que están armados) diez marcos, dos onzas, y cuatro Rs de plata y todas las piezas juntas, pesan, ciento y ocho marcos, siete onzas, y dos Rs de plata. Y se advierte, que reconocida le falta, cuatro esmeraldas, seis amatistas, y un zafiro, y nueve piedras blancas, las dos con el engaste de oro, dos camafeos, una roseta detrás de Sta. Catalina, un engaste del un arteson con ocho esmeraldas y un Rubí, como también a el lado de Santiago le falta otra Esmeralda y un rubí en los cuatro esmaltes de oro, y en toda ella, catorce florecillas, las once, de a nueve esmeraldas, y las tres,

de a ocho rubíes, y una Esmeralda y una piedra de cristal en la manzana.-
108 marcos, 7 onzas, 2 Rs
19.- una cruz de plata dorada, con un Crucifijo.
Fol. 20v
de plata blanca: tiene en el embasamento, ocho esmaltes rojos, y sobre el pie, que es redondo, otros cuatro, y un letrero que dice: la dio a esta Santa Iglesia, el Sr. Don Francisco Antonio de Bañuelos y Murillo, Maestreescuela, y canónigo que fue de ella, pesa siete marcos, seis onzas de plata.
7 m. 6 onzas.
20.- Una cruz de plata lisa blanca, sin Crucifijo, que dejo a esta Sta. Iglesia el Sr. D. Antonio de Castillejo, Racionero que fue de ella; pesa siete marcos, tres onz, y seis Rs.
7 m., 3 onzas, 6 Rs[31]
21.- Otra Cruz grande de plata, cincelada, de relieve el pie, y el cuerpo liso, y por la una parte, un santo Cristo de plata, que se quitó de la Cruz de ébano, que dio el Sr. D. Fernando de Soria Galiano, sirve para los días de primera clase, pesa
Fol. 21r falta. En blanco.
Fol. 22r
CANDELEROS DE PLATA
1.- Prosiguiendo esta visita, por el orden de los inventarios antecedentes, se hallaron dos blandones grandes de plata, que dio a esta Sta. Iglesia, el Illmo Sr. D. Fray Domingo Pimentel, obispo que fue de esta Ciudad; los cuales están en sus cajas de madera, en la Capilla mayor.
2.- Ítem dos candeleros de cobre dorados, los pies triángulados y en el banco bajo tres cartelas de plata, y tres máscaras de plata en la manzana de cada uno: hubolos esta Sta. Iglesia, de el pontifical, de el Sr. D. Francisco Pacheco, obispo que fue de esta ciudad: faltales nueve mascarillas y a cada uno, dos embutidos pequeños de plata.
3.- Un candelero pequeño de plata, que sirve para la bela de la Purificación, pesa tres onzas y cuatro Rs.
m. 3 onzas, 4 Rs.
4.- Visitose la partida de candeleros, bujías de plata, que sirven para las tinieblas, y se hallaron doce lisos iguales que pesaron veinte
Fol. 22v
y tres marcos, dos onzas
23 m. 2 onzas
5.- Otros dos candeleros de plata blanca lisos, que tocaron a esta Sta. Iglesia de el Pontificado de el Sr. D. Antonio Baldes, obispo que fue de Córdoba, tienen sus armas en los pies, y pesan con sus tornillos de hierro que tienen, ocho marcos, seis onzas y cuatro rs.

31 Consumida para una custodia.

8 m. 6 onzas 4 Rs.
6.- Dos candeleros grandes que hicieron de otros que ya estaban deteriorados, para el servicio de el altar mayor, con sus flores cinceladas, y unos mascarones de plata, sobre que sientan. Pesaron cincuenta y dos marcos y tres onzas
52 m. 3 onzas.
7.- Otros dos candeleros de la misma hechura medianos, que así mismo se hicieron de otros que estaban maltratados para el mismo culto y servicio, que pesaron cuarenta y ocho marcos, y seis Rs.
48 m. 0 onzas, 6 Rs.
8.- Otros dos candeleros de la misma hechura y calidad, algo más pequeños que los antecedentes
Fol. 23r
Para el mismo servicio, y Culto, que también se hicieron de otros viejos, que pesaron cuarenta y un marcos, seis onzas y dos reales de plata
41 m. 6 onzas y 2 Rs.
9.- Ítem se hallaron dos blandones de plata lisos grandes, que están armados con sus almas de hierro, con sus tornillos, que dio a esta Sta. Iglesia, el Sr. Cardenal D. Pascual de Aragón, arzobispo de Toledo, que el uno pesa setenta y dos marcos, y seis onzas que juntas ambas partidas, hacen y componen ciento y cuarenta y seis marcos y cuatro onzas.
146 m. 4 onzas
10.- Ítem diez candeleros nuevos cincelados, con las armas de la fábrica, y del el Emmo. Sr. Cardenal D. Fray Pedro de Salazar, obispo, que a el presente es de esta ciudad, cada dos de su tamaño, que se hicieron para la festividad del Santísimo y Nra Sra. Pesan todos diez, ciento y ochenta y nueve marcos y tres Rs de plata.
189 m. 0 onzas, 3 Rs.
11.- Ítem dos bujías de plata pequeñas, que tocaron a esta Sta. Iglesia de el Pontifical, de el Sr. D. Fray Alonso Salizanes, obispo que fue de esta ciudad, que pesaron tres marcos.
3 m. 0 onzas 0 Rs.
Fol. 24 falta. En blanco.
Fol. 25r
VINAGERAS Y SALVILLAS DE PLATA
1.-En prosecución de dicho inventario, se hallaron unas vinajeras de plata, con su salvilla, todo dorado, que se hicieron nuevas, de unas antiguas que tenía esta Sta. Iglesia: que pesan salvilla, y vinajeras, nueve marcos, tres onzas, y un real de plata.
9 m. 3 onzas 1 Rs[32].
2.- Ítem dos vinageras, y salvilla, todas tres piezas con veinte esmaltes, y una campanilla, todo dorado, con las armas de el Sr. D. Antonio Baldes, obispo que fue de

32 *Consumido todo pª una custodia.*

esta Ciudad; de cuyo pontifical tocaron a esta Sta. Iglesia, y pesa ocho marcos, y una onza, advirtiendo, que de los continuos aderezos, que en ellas se han hecho, tienen gastado el oro. Estas vinageras sirven en el altar mayor y la campanilla en el cabildo.
8 m. 1 onza. O Rs.
3.- Una salvilla de plata por dorar; la cual tiene en medio las armas de el Sr. D. Antonio Baldes, obispo, que fue de esta Ciudad; de cuyo pontifical toco a esta Sta. Iglesia: pesa un marco, y cinco onzas.- sirve párala bendición de los olios.
1 m. 5 onzas Rs.
Fol. 25v
4.- Una candileja de plata con pitorrillos que tiene para el bálsamo con que se hacen los Santos olios, y un Cubillo con su pico, y una espátula, que todas tres piezas sirven para dicho efecto y pesan seis onzas, y seis Rs.
0 m. 6 onzas y seis Rs.
5.- Ítem unas vinageras, salvilla, y campanilla todo dorado, y picado de lustre, con sobrepuestos y el canto de la salvilla, moldurado, que envió a esta Sta. Iglesia, el Sr. Cardenal Aragón, Arzobispo de Toledo: y todas cuatro piezas, pesan, siete marcos, una onza y seis Rs.
7 m. 1 onza 6 Rs.
6.- Otro par de vinageras, y una salvilla de plata, ovalada la salvilla , todo sobre dorado, rozado el oro picadas de lustre, y la salvilla cincelada en la falda, y cuatro artesones con cuatro óvalos, y en medio un lazo, que dichas piezas, pesan cuatro marcos, cinco onzas, y seis Rs. De plata, la cual tuvo esta Sta. Iglesia de el Pontifical de el Illmo, Sr. D. Antonio Valdés, obispo que fue de esta ciudad. Estas vinageras sirven en el cabildo.
4 m. 5 onzas.y 6 Rs.
7.- otras vinageras, y salvilla de plata, todo sobre dorado, la salvilla ovalada, rozado el oro; todas tres piezas lisas pesan cuatro marcos, dos onzas y dos Rs.
4m. 2 onzas. 2 Rs.
Fol. 26r
8.- Otra salvilla con pie, y molduras a el canto y dos vinageras, todo de plata sobre dorado, picadas de lustre, que tocaron a esta Sta. Iglesia de el pontifical de el Illmo y Rmo Sr. D. Fray Alonso Salizanes, obispo que fue de esta Ciudad, pesa cinco marcos, cuatro onzas, seis rs de plata
5 m, 4 onzas y seis Rs[33].
Fol. 26v. En blanco.
Fol. 28r
FUENTES
1.- una fuente de plata dorada, por de dentro, a la redonda, a lo brutesco relevoado, y en medio una rosa, y a el rededor, una labor sincelada: esta sirve para las vinageras

33 *Consumida todo pª una custodia.*

y esta muy gastada pesa = cinco marcos, seis onzas y cuatro Rs pta.
5 m. 6 onzas y 4 Rs[34].
2.- otra fuente de plata grande, dorada por de dentro, sincelada, toda de marítimos y en medio las armas de el Illmo Sr. D. Antonio de Pazos, obispo que fue de esta ciudad pesa catorce marcos y cuatro onzas.
14 m. 4 onzas[35].
3.- Otra fuente de plata dorada por dentro cincelada de relieve, y a el rededor una montería y cuatro mascarones, la cual dio a esta Santa Iglesia el Sr. Racionero Mastolfo, tiene en medio un escudo de oro con sus armas, y pesa nueve marcos.
9 m[36].
4.- otra fuente de plata grande bruñida, en Indias, cincelada la orilla y por de dentro gallones, dorada, y en medio un escudo de oro con las armas de el Illmo Sr. D. Fray Diego de Mardones, obispo que fue de esta ciudad, quien la
Fol. 28v
dio y dono a esta Sta. Iglesia; pesa veinte y cuatro marcos y cinco onzas.
24m. 5 onzas
5.- Otra fuente grande, labrada a lo brutesco, toda dorada, y en medio las armas de el Sr. Don Tomás Carrrillo de Mendoza; el cual por cláusula de el testamento bajo cuya disposición falleció, la mando, y dono a la sacristía de esta Sta. Iglesia; pesa veinte y siete marcos, dos onzas y dos Rs de plata.
27 m. 2 onzas, 2 Rs.
6.- Otra fuente de plata grande dorada, con un encontrado alrededor, el orillo cercado, con ocho óvalos y cuatro artesones levantados de relieve, y en medio un escudo con las armas de el Sr. D. Fray Pedro de Tapia, obispo que fue de esta Ciudad, y unos gallones cercados y picados de lustre con una montería, y la cual embio desde Sevilla dicho Sr. Siendo Arzobispo de ella, pesa 21 marcos, tres onzas y cuatro Rs de plata.
21m. 3 onzas, 4 Rs[37].
7.- Otra fuente de plata dorada por de dentro, sincelada, y levantada de relieve, y de ordenanza, con ocho esmaltes de plata clavados, y una flor en medio, y en el orillo, una moldura soldada, y con un encontado en medio: dio la a esta
Fol. 29r
Sta. Iglesia el Sr. D. Benito de la Guerta Montedeoca, canónigo que fue de ella; pesa veinte marcos, dos onzas, y cuatro Rs de plata.
20 m. 2onzas, 4 Rs.
8.- un zafate redondo de plata calado y el cerco abarrillado, que dio a esta Sta. Iglesia el Sr. D. Francisco Antonio de Bañuelos y Murillo, Maestreescuela y Canónigo que fue de ella; tiene en el pie un letrero abierto de buril, que lo dice así, y sirve para poner los pichones el día de la Purificación, pesa tres marcos, seis onzas y seis Rs. de plat…

34 *Consumida pª una custodia.*
35 *Consumida pª una custodia.*
36 *Consumida pª una custodia.*
37 *Consumida pª una custodia.*

3m. 6 onzas y 6 Rs.
Azafate de plata para los pichones de la Candelaria[38].
9.- Otra fuente lisa dorada por de dentro gastado el oro, con un encontado en el canto que dio a esta Santa Iglesia el Sr. Don Francisco de Pedrajas, Arcediano de los Pedroches, canónigo que fue de ella, pesa doce marcos
12 m[39].
10.- Otra fuente lisa dorada, que tiene en medio un escudo, con un cuarto menos; la cual dio a esta Santa Iglesia el Sr. D. Andrés de Paredes, Racionero que fue de ella; pesa ocho marcos, dos onzas, y seis reales de plata.
8 m. 2 onzas, 6 Rs[40].
11.- Otras dos fuentes de plata dorada por de dentro, cercadas y levantadas de medio relieve
Fol. 29v
Las cuales dejo a esta Sta. Iglesia D. Diego de Navarrete Portocarrero, canónigo que fue de ella, tienen ambas los escudos de esas armas, y en los asientos de los escudos abiertos en buril, quien las dio, y a la vuelta un letrero de lo que pesan; pesose por Simón de Tapia, y la una tiene diez marcos, seis onzas, y cinco rs de plata.
La otra, diez marcos, cinco onzas, y siete rs. de plata, que ambas partidas componen veinte y un marcos, cuatro onzas y cuatro Rs. de plata
21 m. 4 onzas, 4 Rs.
12.- Una fuente blanca dorada en partes, lo dorado cercado, con un escudo en medio, clavado, liso y un encontado en el canto con un letrero, en el que dice: Dr. D. Antonio de Paredes, Racionero que fue de Córdoba; el cual por su testamento la mando a esta sacristía; y pesa diez marcos, y tres Rs de plata.
10 m. 3 Rs.
13.- Otra fuente pequeña lisa blanca, con una moldura en el canto, y en medio un escudo clavado con unas armas talladas, con seis castillos, y cinco bandas, la cual dio el Sr. Don Antonio de Bañuelos y Cárdenas, Maestreescuela y canónigo que fue de esta Santa Iglesia. Pesa cinco marcos, dos onzas, y tres Rs de plata
5 m. 2 onzas y 3 Rs.
14.- Otra fuente blanca, dorada, lo dorado cercado, con un encontadillo a el canto, en medio de la moldura, y una burilada larga en el envés, que pesa nueve marcos, dos onzas y dos reales de plata
9 m. 2 onzas 2 Rs.
15.- Otra fuente blanca, lisa, con una moldura en el canto, y una quebradura en el, con unas armas talladas en medio, que la hubo esta Santa Iglesia, de el Pontifical de el Illmo. y Rmo. Sr. D. Fray Alonso de Salizanes, obispo que fue de Córdoba; pesa nueve marcos, cinco onzas, y dos Rs. de plata.
9 m. 5 onzas. 2 Rs[41].

38 Nota al margen derecho. Bolígrafo azul.
39 *Se consumió pª una custodia.*
40 *Consumido pª una custodia.*
41 *Consumida para una custodia.*

16.- Una fuente de plata sobre dorada, de tres cuartas, más o menos, de diámetro, cincelada, y levantada de ordenanza, con trece esmaltes sobre puestos, los cinco de en medio, mayores que los de la falda, con encontados, y molduras en el canto, y los doce esmaltes entornillados, y el del en medio, clavado; que la dio a esta Sta. Iglesia el Sr. Don Fernando Arias de Saavedra, canónigo de el orden de Alcántara, chantre, y Racionero de ella; la cual, pesa veinte marcos, dos onzas, y cuatro rs de plata.
20 marcos, 2 onzas y 4 Rs.
17.- Una bacía de plata grande, cincelada, con moldura a el canto, y dos asas chapadas, encajadas, cada uno en dos mascarones, que están clavados, en las partes de atrás de la falda
Fol. 30v
y en medio de dichas asas, un sobrepuesto en cada una; hizose con las vinageras y salvilla de el n. 2.- en partida de salvillas, y vinajeras de el inventario antiguo. Y con el azafate de plata con pie alto calado, y cercado, quebrado, que pesó seis marcos, cuatro onzas, y seis rs de plata, de el pontifical de el Sr. Salizanes. Como también con otro azafate calado y cercado, sin pie, que pesó siete marcos, cuatro onzas, y cinco Rs de plata., que toco a esta sacristía de el Pontifical de dicho Illmo. Sr. Don fray Alonso de Salizanes; pesa dicha bacia de plata veinte y cinco marcos, una onza y dos Rs de plata.
25 m. 1 onza. 2 Rs.
N. 18.- Una fuente de plata dorada y cincelada, de medio relieve, con una figura en medio y en el plato, cuatro esmaltes, de plata calados, y en medio de cada uno, un mascaron cincelado, y el borde ocho esmaltes, de plata más pequeños, que los de adentro. Cuya fuente dio a esta Santa Iglesia en 28 de octubre de 1712, el Sr. Don Juan Navas y Recio, tesorero, diputado y canónigo de ella y es la misma alhaja, que tiene mandada por su testamento, a esta Santa Iglesia. Pesa diez y ocho marcos, y cuatro onzas de plata
18 m. 4 onzas.
Fol. 31 falta. En blanco.
Fol. 32r
AGUAMANILES
1.- dos aguamaniles dorados, lisos, que dio a esta Sta. Iglesia el Sr. D. Fray Diego de Mardones, obispo que fue detesta ciudad, que pesan doce marcos, cinco onzas, y cuatro Rs de plata. Y habiéndose aderezado para que pudiéra servir, y se consumió lo dorado, sin quedar en blanco, y de menos peso.
12 m. 5onzas, 4 Rs.
2.- Dos barriles lisos sobre dorados, con sus tapadores, y cadenas, todo de plata, con dos trjas cada uno, donde están las armas de el Sr. D. Tomás Carrillo de Mendoza, Prior, y canónigo, que fue de esta Sta. Iglesia; el cual dio dichos dos barriles y pesa el uno, siete marcos, y tres onzas y el otro, siete y seis onzas.
7 m. 3 onzas
7 m. 6 onzas[42].

42 *Consumidos para una custodia.*

3.- Ítem, un aguamanil grande dorado, con a de vuelta, con dos escudos, y en ellos las armas de el Sr. D. Fray Pedro de Tapia, que lo envío desde Sevilla juntamente con la fuente mencionada, en partida n.8- tiene debajo de el pico, un mascarón y un Serafín, con cuatro alas, y en el cuerpo de dicho Aguamanil unos gallones, con unas lisonjas, y cuatro mascaronsillos, sobre unas tejas, y el pie no conforme a la altura del dicho Aguamanil, se mandó aumentar y extender como con efecto se hizo, para darle

Fol. 32v

firmeza; y pesa con el aumento, que hoy tiene, dieciocho marcos, tres onzas, y dos Rs.

18 m. 3 onzas, 2 Rs.

4.- Dos aguamaniles de plata, iguales, dorados, cercados los dos cuerpos. Tiene cada uno, debajo de el pico un escudo con las armas de el Sr. D. Fray Pedro de Tapia; de cuyo pontifical tocaron a esta Sta. Iglesia, cuando murió en Sevilla: pesan veinte marcos, y seis onzas de plata.

20 m. 6 onzas.

5.- Un aguamanil dorado pequeño, cercado el cuerpo, y unos Gallones, y florecillas, y en medio un escudo con las armas de el Sr. D. Antonio Valdés, obispo que fue de esta ciudad; de cuyo pontifical toco a esta Sta. Iglesia, esta quebrado, y pesa cuatro marcos, cinco onzas, y cuatro Rs de plata.

4 m. 5 onzas, 4 Rs[43].

6.- Un aguamanil dorado, y levantado, que toco a esta Sta. Iglesia de el Pontifical de el Illmo. Sr. Rmo. Sr. Fray Alonso de Salizanes; pesa cinco marcos, siete onzas, y 5 Rs de plata.

5m. 7 onzas. 5 Rs[44].

Fol. 34r

POMAS

1.- Una poma de plata lisa, que pesó cinco marcos y seis onzas

5 m.6 onzas.

2.- Otra poma grande con cuatro cuerpos, y en el cuerpo principal, cuatro mascarones, con sus aldabillas y ocho cartelas, con cuatro peleteros y el segundo cuerpo: cercado de gallones, y en el, otras ocho cartelas, con cuatro peleteros, y la cúpula de arriba, calada, y una fama por remate, y dentro una Custodia, lisa con una asa todo de plata, cercado y calado: diola a esta Sta. Iglesia el Sr. D. Felipe de Baena, y Valenzuela, Racionero que fue de ella. Pesa treinta y tres marcos y una onza.

33 m. 1 onza.

43 *Consumido para una custodia.*

44 *Consumido para una custodia.*

3.- Otra poma pequeña de plata blanca, y que tiene el remate calado, que dio a esta Sta. Iglesia, doña Elvira Ana de Córdoba, marquesa de los Trujillos, pesa dos marcos y siete onzas.
2 m. 7 onzas[45].
Fol. 35r
BRASEROS DE PLATA
1.- Tiene esta Santa Iglesia, por sus bienes, un brasero de madera, guarnecido, chapado todo de hoja de plata, con ocho bolas de plata por pies, y unas molduras lisas, por las esquinas, con dos aldabones de plata: diolo a esta Sta. Iglesia la dicha Marquesa de los Trujillos, y no se sabe lo que pesa, por estar clavadas dichas chapas en la madera[46].
2.- Ítem, una bacía de plata ochavada, cortadas las esquinas, a medio círculo, con dos aldabóncillos, y su badil de plata, para el brasero de la partida antecedente, que una y otra pieza, la dio a esta Sta. Iglesia la dicha Sra. D. Elvira Ana de Córdoba, marquesa de los Trujillos, pesan bacía y badil, catorce marcos.
14 m[47].
3.- Ítem un brasero grande de plata, con su bacía y en ella, sus asones, que dio a esta Sta. Iglesia el Sr. Don Joan de Esquivel y Flores, Arcediano de Córdoba, Dignidad que fue de esta santa Iglesia; pesa ochenta y dos marcos, y siete onzas.
82 m. 7 onzas.
Fol. 35v
Así mismo un brasero de plata pequeño, ochavado, levantado de relieve, con cuatro pies, de unos leoncillos, encajado en un pie de nogal, y el embasamiento, donde se hecha la lumbre de hierro, sirve para las primas en las octavas[48].

45 *Consumida pª una custodia*.

46 *Consumida la chapa que con la bacía y badil de la siguiente partida, peso 37 marcos, 3 onzas, 3 Rs de plata. Todo para una custodia*.

47 *Consumida pª una custodia*.

48 Va escrito con letra diferente: *Consumida pª una custodia*.

Platería y exorno de la imagen: la cruz de Jesús Nazareno

JESÚS RIVAS CARMONA
Universidad de Murcia

Las imágenes de Jesús Nazareno se caracterizan por su especial significación, pues en ellas suele sobrepasarse la mera representación de un concreto episodio de la Pasión de Cristo, específicamente el Camino del Calvario, para adquirir un particular sentido sagrado[1]. Su expresión tiene un atributo fundamental en las cruces que portan, en tanto que son concebidas más que como instrumento de tortura y martirio como signo de apoteosis o, si se quiere, como especie de cetro real. Frecuentemente, se alcanza tal cualidad a través de una suntuosa apariencia, en la que resulta decisiva la incorporación de vistosas labores de platería, por lo que dichas cruces llegan a constituir un importante capítulo dentro del arte de la plata[2]. Por supuesto, la serie destaca por lo que tiene de número, pero también por su riqueza de posibilidades, ya que resulta característica la diversidad de soluciones, entre cruces revestidas totalmente de chapas de platería, sean planas, redondas o poligonales, y otras de ricas maderas o carey con apliques de plata, lo que permite resaltar unas líneas, jugar con elementos recortados o calados, etc., aunque distinguiéndose por lo común, tanto en unos casos como en otros, por los lucidos trabajos de repujados y

1 J. LUQUE REQUEREY, *Antropología cultural andaluza. El Viernes Santo al sur de Córdoba*. Córdoba, 1980, pp. 36 y ss.

2 Así se constata con la comunicación especial de M.A. RODRÍGUEZ MIRANDA, "Un ejemplo de devoción nazarena: La cruz de plata en Córdoba y su evolución histórica y artística". *V Congreso Nacional de Cofradías bajo la advocación de Jesús Nazareno*. Puente Genil, 2014 (en prensa). También deben citarse los estudios de M.J. SANZ SERRANO, "Cruces ricas de Nazarenos andaluces". *Actas del IX Simposio sobre Hermandades de Sevilla y su Provincia*. Sevilla, 2008, pp. 195-222 y J.L. ROMERO TORRES, "Arte y simbolismo en las cruces del Nazareno en Andalucía". *Actas del III Congreso Nacional "Advocación de Jesús Nazareno"*. Cartagena, 2009, pp. 245-260.

cincelados de gran efecto ornamental. En consecuencia, hay que reconocer un notorio valor artístico, incluso con artífices de categoría detrás de ellas, como el importante platero cordobés Antonio de Santa Cruz. A él se debe la guarnición de platería de la cruz de Jesús Nazareno de Fernán Núñez (Córdoba), según recibo expedido el 10 de abril de 1786, en el que el propio maestro indica que "he hecho en mi casa y obrador la guarnición en plata que está colocada en la cruz que nuevamente se ha construido para esta imagen que consiste en las molduras de todas las esquinas, y las entrecalles de atributos de la pasión enlazados…"[3]. Con ello se manifiesta que estas cruces no sólo ofrecen un carácter ornamental sino que asimismo pueden enriquecerse con un despliegue iconográfico, que lógicamente alude a la Pasión y a Cristo.

La secuencia histórica de estas cruces tiene un episodio clave en la época del Barroco, cuando se perfila la tipología, ya con una variedad característica, y abundan las realizaciones relevantes -que por fortuna se conservan en muchos casos[4]-, todo lo cual da idea de la gran contribución de ese tiempo. Tal realidad encuentra un ejemplo bien ilustrativo en la cruz de Jesús Nazareno de Puente Genil (lám. 1), el antiguo Pontón de Don Gonzalo, que en sí representa la característica obra barroca así como un magnífico exponente de las circunstancias que concurren en su creación y del contexto histórico-religioso de la misma[5].

Gracias a la documentación se conocen los principales pormenores de su realización. En concreto hay que referirse a una partida de data de las cuentas del año 1677 de la cofradía titular, anotada como "*Costo de la cruz de plata*", en la que consta lo siguiente:

"*Por un recivo, al parezer firmado de Tomas Gonzalo de alcantara y angulo maestro platero de marconería vezino de la ciudad de Montilla su fecha en dicha ciudad a los veinte de abril deste Presente año de setenta y siete consta y pareze aver rezivido del dicho licenziado Don Lucas Antonio de Padilla siete mil quinientos y sesenta y ocho reales de vellon y duzientas y ochenta onças de plata los dichos siete mil quinientos y sesenta y ocho reales de vellon de la Hechura bronzeado y dorado y demas trabajo que tubo la cruz de plata que se hiço Para la Ymagen de jesus nazareno y las doszientas y ochenta y ocho onças de plata que se gastaron en la dicha cruz las quales Pareze aver Reputado a raçon de veynte y quatro Reales cada onza que a El dicho rrespeto montan seis mil nuevezientos y doze Reales que juntos con*

3 F. SERRANO SERRANO, "Fernán Núñez". *Semana Santa en los Pueblos Cordobeses*. Colección Viana. Ed. Caja Provincial de Ahorros de Córdoba. Córdoba, 1990, p. 201.

4 Se ha perdido alguna muestra importante como la cruz de Jesús Nazareno del Paso de Málaga, destruida en 1936 (J. TEMBOURY ALVAREZ, *La Orfebrería Religiosa en Málaga*. Málaga, 1948, p. 277).

5 Debe quedar constancia de nuestra gratitud a don Javier Reina Jiménez, Cofrade Mayor de la Pontificia y Real Cofradía y Hermandad de Ntro. P. Jesús Nazareno de Puente Genil, que siempre ha estado dispuesto a nuestra atención y ayuda. Igualmente a otros miembros de la directiva de dicha cofradía, entre ellos don David Torres Chía, que generosamente realizó las fotografías que ilustran este estudio. También hay que hacer constar el amistoso intercambio de ideas y opiniones con el Prof. Segado Bravo, de la Universidad de Murcia, que ha resultado muy provechoso para este estudio.

los dichos siete mil y quinientos y sesenta y ocho suman y montan ambas partidas catorce mil quatrozientos y ochenta Reales los quales como el dicho recivo consta Pareçe aver Pagado el dicho Don Lucas Antonio Padilla por cuia raçon se le vajan y el dicho recivo chancelado se le volvio"[6].

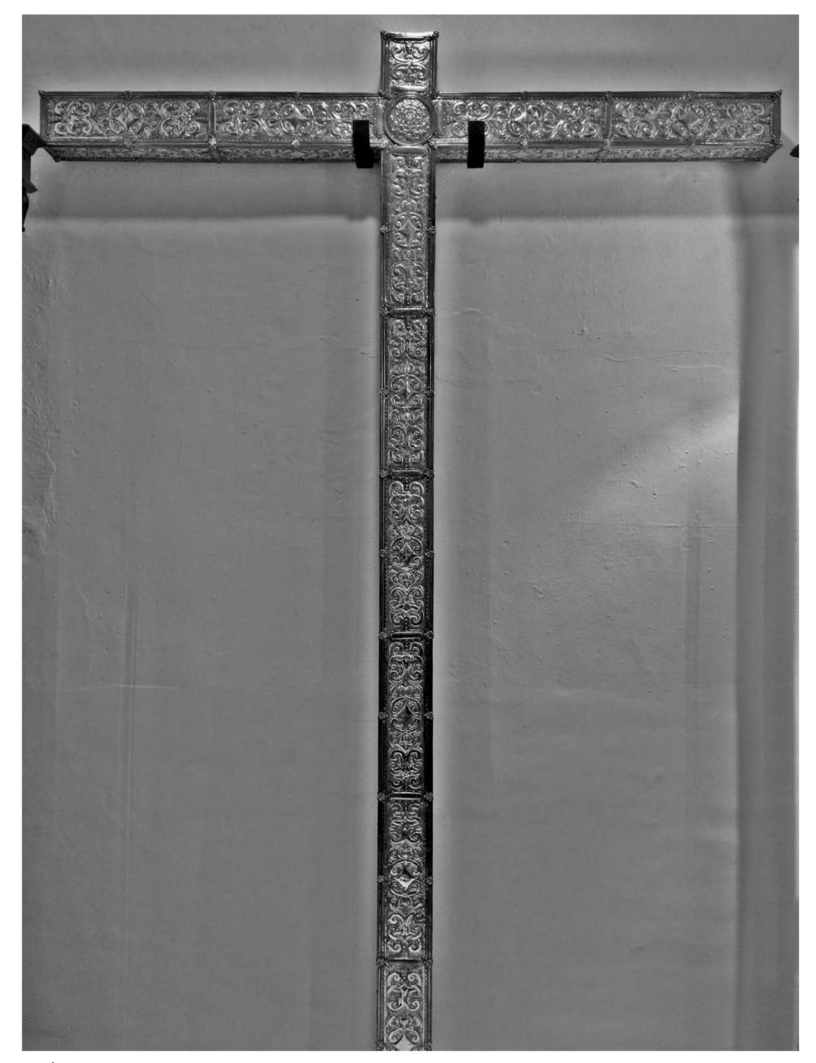


LÁMINA 1. *Cruz de plata de Jesús Nazareno de Puente Genil (Foto David Torres Chía).*

6 Archivo de la Cofradía de Jesús Nazareno de Puente Genil (ACJNPG.). *Libro de cavildos y quentas de la cofradía de Jesus de nacareno de este Año de mil y seiºs y quarenta Siendo Hermano mayor Joan Ruiz Cano Carvajal*. "Quentas que se le toman a el Lizdº D Lucas Antonio de Padilla Presvítero Hermano mayor de la cofradía de Jessus nacareno desta viª de la Puente D Gº", ff. 161v-162r. Las citadas cuentas se fechan el 30 de mayo de 1677.

Ciertamente, en esta partida quedan reflejados unos datos de gran interés, empezando por la fecha del recibo del platero, el 20 de abril de 1677, que expresa claramente que la cruz fue estrenada en la Semana Santa de este año. En verdad, no constituye una fecha cualquiera, ya que puede considerarse como una referencia fundamental en el proceso de engrandecimiento de la cofradía y de la paulatina significación devocional de la propia imagen de Jesús Nazareno. Por lo que parece, la cofradía comenzó su andadura por los finales del siglo XVI bajo la advocación de San Cristóbal[7], titular de una ermita entonces ubicada en uno de los altos de las afueras de la villa. La incipiente pujanza de la cofradía queda de manifiesto en las obras realizadas en dicho templo en los principios del Seiscientos, documentadas en 1602 y 1612[8]. Posiblemente, en este contexto la cofradía decidió hacerse con una hermosa y devota imagen de Jesús Nazareno para destinarla a la procesión del Viernes Santo por la mañana. Se dice que llega en 1622[9] y a partir de su incorporación es ella la que acaba por protagonizar el culto de la ermita, incluso la cofradía misma fue transformando su título, pasando de inmediato a compartir el de San Cristóbal con el de Jesús Nazareno[10], para quedar definitivamente con este último. El creciente apogeo se constata sobre todo desde mediados del siglo XVII, como revelan algunos hechos relevantes. Uno muy importante fue la fundación en 1664 de la Asociación de las Cien Luces con el objeto de realzar la procesión del Viernes Santo con hermanos de alumbrado, que así venían a dar otra dimensión al cortejo, el cual entonces también iba haciéndose más espectacular con la incorporación de figuras o personajes bíblicos y alegóricos[11]. De esta manera, se ponía en marcha unas de las principales tradiciones de la Semana Santa pontana. Pero no todo quedó en el aparato de la procesión, pues al mismo tiempo se magnifica el culto del Nazareno en el templo, lo que trajo consigo la construcción de una nueva capilla mayor, como recinto más adecuado y suntuoso para la imagen. Sus obras se llevaron a cabo entre 1668 y 1669, aunque en los años siguientes se continuó trabajando en su adorno,

---

7 Ciertamente, ya existía en el año de 1602, tal como se documenta en una cuenta del mayordomo de Concejo, de fecha 20 de diciembre. En ella se nombra explícitamente al hermano mayor de la cofradía de San Cristóbal (J. RIVAS CARMONA, *Puente Genil Monumental*. Puente Genil, 1982, p. 143, nota 176). Podría venir del año de 1595, como se recoge en A. PÉREZ DE SILES y A. AGUILAR Y CANO, *Apuntes históricos de la villa de Puente Genil*. Sevilla, 1874, p. 326, o de una fecha próxima.

8 A. PÉREZ DE SILES y A. AGUILAR Y CANO, ob. cit., p. 322. Para la historia de esta iglesia y sus distintas etapas constructivas ver J. RIVAS CARMONA, "La Iglesia de Jesús Nazareno de Puente Genil: Arquitectura y Etapas Constructivas". *Cofradía de Jesús Nazareno. La influencia histórico-artística del Terrible. 1595-Puente Genil-2003*. Puente Genil, 2003, pp. 85-117.

9 A. PÉREZ DE SILES y A. AGUILAR Y CANO, ob. cit., p. 324. Sobre esta imagen se remite a A. VILLAR MOVELLÁN, "El Mensaje Artístico de Jesús Nazareno". *Cofradía de Jesús Nazareno. La influencia histórico-artística del Terrible. 1595-Puente Genil-2003* ob. cit., pp. 31-43.

10 Por ejemplo, así se documenta en las cuentas de 1640 y en otras sucesivas (J.S. JIMÉNEZ RODRÍGUEZ, *Antropología cultural de Puente Genil II. La cofradía de Jesús Nazareno*. Colección "Anzur". Vol. XXII. Puente Genil, 1986, p. 119). Curiosamente, en esta conjunción se antepone Jesús Nazareno a San Cristóbal.

11 La pujante situación de la cofradía y su reflejo en esos hechos concretos y otros se resaltan en J.S. JIMÉNEZ RODRÍGUEZ, ob. cit., pp. 124 y ss.

que incluyó labores de yeserías, azulejos, mármoles y rejas, tal como consta en las cuentas dadas en 1674[12]. Este ciclo de mejoras culmina con la realización de la cruz de plata en 1677, que de esta forma no figura como un hecho aislado sino como un hito más de ese proceso; en realidad, como uno de los episodios más significativos del mismo, según se deduce del propio valor de la cruz, que representó un gran desembolso, superior al de cualquiera de las otras empresas habidas en ese tiempo. Desde luego, no deja de llamar la atención su costo de 14,480 reales, sobre todo si se compara con el de la nueva capilla mayor, que en su fábrica y adorno se invirtieron unos 5,500 reales[13], o sea ni la mitad de lo que supuso la cruz.

Pero el gran desembolso ocasionado por tal realización es más de lo que representa en sí, pues también debe contemplarse como toda una demostración de la posibilidad de recursos que podía alcanzar una cofradía, especialmente cuando contaba con gran arraigo popular. Así es en cuanto que dicha cantidad se sufragó en buena medida gracias a donaciones y limosnas reunidas entre el vecindario. Por un lado, algunas personas devotas aportaron 1.860 reales y, por otro, se recaudó entre dinero y piezas de plata donadas al efecto 2.744 reales[14]. A ello se suman, a su vez, la limosna de 20 arrobas de aceite, que a 25 reales cada una juntaron 500, y otra limosna de 80 fanegas de trigo, que con valor de 24 reales por fanega alcanzaron 1.920[15]. El aceite procedía de la demanda del año 1675 y el trigo de lo pedido de la cosecha de 1676, lo que quiere decir que la realización de la cruz ya venía de estos

12 J. RIVAS CARMONA, *Puente Genil…* ob. cit., p. 98 y "La Iglesia de Jesús Nazareno…" ob. cit., pp. 90-92. El adorno de la capilla mayor se completó con una lámpara de plata, con peso de 145 onzas, que se sufragó con la aportación de algunos vecinos de la villa, señalándose los 50 ducados que dio el licenciado Pedro del Pino (J.S. JIMÉNEZ RODRÍGUEZ, ob. cit., pp. 126-127).

13 En las cuentas de la cofradía se documentan diferentes partidas relativas a las obras de dicha capilla. Las de 1669 recogen 295 reales de la compra de 3,000 ladrillos para comenzar su construcción. En las del 24 de enero de 1671 se dan por descargo "mil docientos y beinte reales que gasto dicho maiordomo en la obra y Capilla mayor nueba que se hiço en la ermita de dicha Cofradia el año pasado de sesenta y ocho y sesenta y nuebe". Por su parte, las cuentas de 1674 incluyen las veinte partidas correspondiente al ornato, que sumaron 3.947,5 reales, destacando entre ellas 198 reales de tres rejas traídas de Sevilla, 477,5 de los azulejos que se pusieron en el recinto, 759 del jaspe de Cabra para el altar y sus gradas, 900 de la paga a Jerónimo de Castro que durante 60 días trabajó en el corte de las yeserías, 315 al maestro albañil José de la Puerta y 281 a Alonso Cano que fue ayudante de esos maestros (el pormenor de estas partidas principales de las cuentas de 1674 ya se recoge en J.S. JIMÉNEZ RODRÍGUEZ, ob. cit., p. 128, nota 7).

14 ACJNPG. *Libro de cavildos y quentas de la cofradía de Jesus de nacareno de este Año de mil y seiºs y quarenta…* Cuentas de 1677, f. 159r-v. En dos partidas de cargo se lee lo siguiente: "Por la rracon del dho libro consta averse juntado entre algunas Personas devotas vecinos desta viª mil y ochocientos y sesenta Reales de Limosna Para una cruz de Plata que se Hizo Para la imagen de Jesus nacareno los quales Por aver entrado en Poder del dho ermano mayor se le hace cargo" y "Por la rracon de dio libro Consta y Pareze que a solicitud y diligenzia del dho ermano mayor se Juntaron de limosna entre los vezos desta villa Para El efecto de hacer la dha cruz de Plata Dos mil y sietecientos y quarenta y quatro Reales assi en dinº como en algunas Prendas de plata menuda que reduzida a vellón al precio de vte y quatro Reales que fue el mismo a que se le Pago a El Platero que hizo la dha cruz todo hizo la dha cantidad la qual Por aver entrado en su poder se le cargan".

15 ACJNPG. *Libro de cavildos y quentas de la cofradía de Jesus de nacareno de este Año de mil y seiºs y quarenta…* Cuentas de 1677, f. 159v.

años, nada más terminarse la obra y el adorno de la capilla mayor. No deja de ser curioso el entusiasmo emprendedor de la cofradía, que una vez lograda una meta se embarca en otra, incluso de mayor alcance y costo, aunque ello supusiera más trabajo y esfuerzo.

En fin, la cruz de plata constituye el más notorio testimonio del rango devocional adquirido por el Nazareno pontanés, aunque no sólo tiene el valor de señalar este caso concreto sino que a su vez viene a confirmar un panorama más general, sumándose a otras cruces que se realizan por las mismas fechas. En efecto, por entonces hubo todo un afán por hacerse de semejantes cruces de plata, como se ejemplifica en otros pueblos cordobeses. Así, cabe señalar la de Cabra, algo anterior, como de 1670[16], la de Bujalance, que es del mismo año de 1677[17], o la de Rute, cuya existencia está comprobada en 1683[18]. Indudablemente, todo esto manifiesta un auténtico apogeo de los Nazarenos, al tiempo que con el mismo vino un especial y rico alhajamiento de sus imágenes, conforme a los gustos barrocos triunfantes por esos años. Así, el Nazareno se convierte en una especie de icono, engalanado con las más ricas indumentarias y adornado con lujosos aderezos de nobles metales y pedrería, pues además de la cruz de plata suele incorporar doradas coronas y cordones de oro[19]. La propia imagen de Jesús Nazareno de Puente Genil da buen testimonio de ello. Si bien la cruz fue el principal ornato adquirido por ese tiempo, no debe restar importancia a la de más dotación de la imagen. Unos veinte años después de esa cruz se enriqueció asimismo con una valiosa corona, de 55 onzas y media de plata, que según la cuentas de la cofradía de 1696 tuvo un costo de 1.382,5 reales, suma de los 832,5 de la plata y de los 550 de la hechura. Por un inventario de 1711 se sabe que llevaba flores y piedras de diversos colores. También recibió, vía donación, una túnica morada carmesí con cordón de hilo de oro, coincidiendo en fecha con la obra de la capilla mayor. Sin olvidar tampoco que las andas procesionales se acompañaban de un palio, entonces engalanado con flecos y alamares de oro y seda, que costaron 1.600 reales[20].

Por este camino se prosigue y acentúa una tradición que venía de tiempo atrás, fundamentalmente desde que se impuso la Contrarreforma y sus planes de inten-

16 Está fechada con la siguiente inscripción: "Hiçose año de 1670". Ver A. MORENO HURTADO, *La cofradía de Jesús Nazareno de Cabra*. Cabra, 2014, p. 149.

17 En esta cruz figura la inscripción: JOSEPH BASVRTO ARTIFICE ME IÇO LVCENA AÑ. 1677. Así se recoge en D. ORTIZ JUÁREZ, J. BERNIER LUQUE, M. NIETO CUMPLIDO y F. LARA ARREBOLA, *Catálogo Artístico y Monumental de la provincia de Córdoba*. T. I. Córdoba, 1981, p. 290.

18 Noticias de estas cruces se encuentran en *Semana Santa en los Pueblos Cordobeses* ob. cit., pp. 133, 146 y 363.

19 Sobre el particular son de gran interés los estudios de M. PÉREZ SÁNCHEZ, *La magnificencia del culto. Estudio histórico-artístico del ornamento litúrgico en la diócesis de Cartagena*. Murcia, 1997, pp. 202 y 210-212 y "El esplendor de la devoción. (Algunos aspectos del arte del bordado y del textil en las cofradías pasionarias de la diócesis de Cartagena). *"In gloriam et decorem". El arte del bordado en las cofradías pasionarias de la diócesis de Cartagena*. Murcia, 1997, pp. 23-26. También son muy acertadas al respecto las opiniones de A. VILLAR MOVELLÁN, ob. cit., pp. 54-55 y 61.

20 J.S. JIMÉNEZ RODRÍGUEZ, ob. cit., pp. 126, 128 y 132.

sificación religiosa, que en el uso de lo suntuario encontraron un eficaz recurso orientado a tal fin[21]. Un elocuente ejemplo del arraigo de tal costumbre desde hacía décadas proporciona un dictamen de un fraile dominico de Antequera, el P. Tomás de Ledesma, publicado en 1636. Detrás de tal dictamen se halla una disputa surgida con ocasión del regalo de una rica túnica a un Nazareno de un pueblo malagueño, a la que se opuso el párroco del lugar por considerarla inapropiada[22]. Ciertamente, en esta actitud del clérigo hay que ver una tendencia rigorista, auspiciada por San Juan de Ávila y otros importantes personajes de la Contrarreforma[23]. A pesar del peso de tal posición, la propia Contrarreforma acabó por admitir el esplendor artístico como expresión de lo religioso, enlazando así con concepciones medievales, ahora revitalizadas como adecuadas para significar lo sobrenatural[24]. Y es esto lo que sustenta el dictamen del dominico de Antequera, que llega a afirmar "vestir a Christo Nazareno de Túnica de preciosidad, y ponerle una soga de oro y perlas, pues por lo que tiene la soga de soga, la Cruz de Cruz, y de Túnica la Túnica, dizen y dirán al más simple, que va padeciendo Christo en la calle de la amargura, y por lo que tienen de ser oro, de seda, o de perlas nos pregonarán la gloria del Hijo de Dios"[25]. Desde luego, en las túnicas ricas, los cordones de hilo de oro o las cruces de plata hay ver un valor conceptual, más allá de lo que tienen de significación estética[26]. Como bien se aprecia en ese texto, su uso trata de manifestar un concepto sobrenatural; ni más ni menos que la divinidad de Cristo[27].

También dicho dictamen del P. Ledesma hace referencia a algunos ejemplo de ese lujo desplegado en las imágenes de Jesús Nazareno, específicamente los ejemplos de dos cofradías de Antequera, la del Dulce Nombre y la de Santa Cruz en Jerusalén, en los siguientes términos: "las dos túnicas de Christo son preciosísima de terciopelo morado carmesí, y las sogas son de hilo de oro finíssimo adornadas de pedrería, y las potencias de plata con engarzes de rubíes y otras piedras, y los palios de terciopelo carmesí bordados ricamente, con las varas de plata y las andas hechas

21 En este sentido resulta muy ilustrativa la siguiente apreciación relativa a Trento: "La importancia concedida por el Concilio al cuidado y especial brillantez de todos los objetos de culto, como atractivo y eficiente reclamo de la atención de los fieles" (M. PÉREZ SÁNCHEZ, *La magnificencia del culto…* ob. cit., p. 47).

22 M. PÉREZ LOZANO, "La túnica bordada de Cristo Nazareno y la doctrina sobre las imágenes del Concilio de Trento". *Actas del Congreso Internacional Cristóbal de Santa Catalina y las Cofradías de Jesús Nazareno*. Vol. II. Córdoba, 1991, pp. 801-807.

23 Para esta cuestión se remite a M. PÉREZ LOZANO, ob. cit. Asimismo a P. MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, "La imagen de vestir: origen de una devoción barroca". *Actas del Simposio Nacional Pedro de Mena y su Época*. Málaga, 1990, pp. 154-159 y A. VILLAR MOVELLÁN, "Realismo frente a idealismo en la imaginería pasionista andaluza". *Cofradías penitenciales y Semana Santa. Actas del Congreso Nacional*. Córdoba, 2012, pp. 27-29.

24 R. WITTKOWER, *Arte y arquitectura en Italia 1600/1750*. Madrid, 1979, p. 29.

25 M. PÉREZ LOZANO, ob. cit., pp. 804-805.

26 La cuestión estética en la imagen de vestir es contemplada por P. MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, ob. cit., pp. 153-154.

27 Por ejemplo, así lo resalta M. PÉREZ SÁNCHEZ, "El esplendor de la devoción…" ob. cit., p. 25.

un oro puro"[28]. Evidentemente, las cofradías se sumaron con entusiasmo a este enriquecimiento de las imágenes y respaldaron tal proceder como un signo especial de su identidad. Por supuesto, en ello debe verse la oportuna exaltación devocional que les correspondía según su función de culto y honra de sus titulares. Pero no es menos verdad que ese denodado empeño revela asimismo el anhelo de reafirmar su status o, si se prefiere, el significativo papel que desempeñaban en una sociedad local[29]. Y más teniendo en cuenta que dichas cofradías solían incluir personajes de particular relieve social, que por lo general conformaban el núcleo director de las mismas y que, en consecuencia, eran los verdaderos responsables de tomar las decisiones y, en última instancia, de hacer realidad esas realizaciones suntuarias; si no costeándolas, al menos encargándose de su gestión y buen término. Así se advierte en el caso concreto de la cruz de plata de Jesús Nazareno de Puente Genil.

En efecto, su obra tiene detrás a una figura importante de la villa, el licenciado don Lucas Antonio de Padilla. Por lo que se sabe, era sacerdote y miembro de una familia principal. Ciertamente, su familia se encontraba entre las más ilustres de Puente Genil y también entre las más antiguas, pues su presencia se constata no mucho después de configurarse la población allá por los finales de la Reconquista. Ya en la primera parte del siglo XVI se conocen algunos personajes notables de la estirpe, como los hermanos Juan y Pedro Fernández de Padilla, este último ocupando el cargo de alcaide de la fortaleza. Posteriormente, en 1700, la familia alcanzó ejecutoria de hidalguía y siglo y medio después, en 1856, el título de condes de Casa Padilla, lo que hizo que fuera la única de la villa que llegó a tal rango. Ello se acompañó de entronques con otras relevantes familias, tanto del propio Puente Genil como de fuera, así como de un importante enriquecimiento, que en la primera parte del siglo XIX suponía una gran fortuna[30]. Con tal posición no extraña que los miembros de este linaje brillasen en el panorama social de la villa y que detentaran cargos del mayor prestigio y reconocimiento dentro de ella[31], entre los municipales, alguno militar y los vinculados al Santo Oficio[32]. Sin olvidar, por supuesto, a los eclesiásticos que proporcionó este clan, incluso un vicario en 1578, descendiente de aquellos primeros Padilla citados[33].

---

28 M. PÉREZ LOZANO, ob. cit., pp. 805-806.

29 Estas consideraciones ya han sido contempladas por P. MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, ob. cit., p. 157 y M. PÉREZ SÁNCHEZ, *La magnificencia del culto…* ob. cit., p. 203 y "El esplendor de la devoción…" ob. cit., p. 23.

30 La significación de esta familia y los distintos aspectos considerados obligan a la cita de E. SORIA MESA, "Puente Genil en la época moderna: un poder compartido. La élite local y el señorío", en E. SORIA MESA (coord.), *Puente Genil, Pasado y Presente. I Congreso de Historia*. Córdoba, 2002, pp. 263-296.

31 La presencia de miembros de la familia en cargos principales de la villa se constata en la relación de los mismos proporcionada por A. PÉREZ DE SILES y A. AGUILAR Y CANO, ob. cit., pp. 448-475 y A. LOSADA CAMPOS, *Historia de la villa de Puente Genil*. Madrid, 1971, pp. 345-363.

32 En el siglo XVII se conocen dos familiares, Pedro y Bartolomé de Padilla, en 1632 y 1667 respectivamente, y en el siglo XVIII, en 1749, un comisario, don Pedro Padilla. Ver A.M. RUIZ GÁLVEZ, "Los familiares del Santo Oficio en Puente Genil. Aproximación a su estudio", en E. SORIA MESA (coord.), *Puente Genil, Pasado y Presente*. *I Congreso de Historia*. Córdoba, 2002, pp. 345-360.

33 Se trata del licenciado don Juan de Padilla. Después de ser vicario de las iglesias de Puente

El papel desempeñado por la familia en la vida local también se revela en su participación en instituciones religiosas como la propia cofradía de Jesús Nazareno[34]. Incluso sus miembros y parientes fueron elegidos para los más altos puestos de ésta, como el de hermano mayor. Éste es el caso de don Lucas Antonio de Padilla[35], "Presvítero Hermano mayor de la cofradía de Jessus nacareno desta viª", según consta en la cuentas de 1677. Su nombramiento venía de 1672 y alcanzó hasta que renunció a dicho oficio en 1683[36]. Como tal hermano mayor tuvo que hacer frente a la realización de la cruz de plata y ocuparse de todos los pormenores de la misma. Por supuesto, bajo su responsabilidad quedó todo lo relativo a lo económico y su gestión. Para empezar, él fue el depositario de los fondos reunidos por donación y limosna[37]. Más aun, por su "solizitud y diligenzia" se pidió dinero y piezas de plata entre el vecindario[38], sin duda aprovechando su ascendencia y prestigio en los diferentes medios locales. Ello, evidentemente, revela su especial celo y personal implicación en la empresa, que en verdad parece que tomó como algo suyo. Y hasta se podría suponer que él mismo contribuyó con alguna cantidad de dinero[39]. Además del acopio de fondos, se encargó de correr con los pagos al platero; o sea, de llevar la empresa de la cruz hasta el final.

Genil, alcanzó a convertirse en titular de la Vicaría de Estepa. Ciertamente, se trata de uno de los más ilustres antepasados de Lucas Antonio de Padilla, lo mismo que Pedro de Padilla, hijo de Juan Fernández de Padilla y de doña Leonor Cabrera, que llegó a ser sargento mayor y a vincularse con la corte, fundando en Madrid una capellanía en 1578. Entre los grandes antepasados familiares también figura Andrés de Morales Padilla, nacido en 1583 e hijo de don Cristóbal de Morales y de doña Leonor de Padilla y Cabrera. Fue veinticuatro de Córdoba y su hija doña Leonor de Padilla Fernández de Córdoba casó con don Luis Fernández de Córdoba, marqués de Algarinejo (A. PÉREZ DE SILES y A. AGUILAR Y CANO, ob. cit., pp. 404, 406 y 408).

34 Dada su significación, a ella se asocian personajes y familias de la elite local, incluso los más importantes cargos de la villa. Por ejemplo, en 1714 fueron nombrados como hermano mayor y mayordomo un regidor y un escribano mayor del Cabildo (J.S. JIMÉNEZ RODRÍGUEZ, ob. cit., p. 143). Evidentemente, detrás de esta elite también hay una serie de donaciones, que refuerzan sus vínculos. Así, doña María de Toro y Aguilar regaló un frontal de mármol en 1679 (A. PÉREZ DE SILES y A. AGUILAR Y CANO, ob. cit., p. 272).

35 En el cabildo de la cofradía de 30 de abril de 1719 es nombrado hermano mayor el presbítero Lucas Antonio de Padilla Cabrera (J.S. JIMÉNEZ RODRÍGUEZ, ob. cit., p. 143). Cabe suponer que no sea la misma persona que el homónimo de los tiempos de la cruz, dado que han transcurrido más de cuarenta años. Y más teniendo en cuenta que no se observa la repetición de un hermano mayor en distintos mandatos y de fechas posteriores. De otro lado, apoya la idea de que se trata de distintas personas el hecho de que el nombre de Lucas Antonio se conoce en otros miembros de la familia Padilla, como uno documentado en 1762 (E. SORIA MESA, ob. cit., p. 277).

36 Fue elegido en el cabildo de la cofradía celebrado el 26 de mayo de 1672, jueves de la Ascensión. Su renuncia al cargo se notifica en el cabildo de 7 de febrero de 1683, cuando se elige a su sucesor (ACJNPG. *Libro de cavildos y quentas de la cofradía de Jesus de nacareno de este Año de mil y seiºs y quarenta…* ff. 135 r-v y 165 r-v).

37 Por ejemplo, en una de las partidas de cargo de las cuentas de 1677, correspondiente a la demanda para la cruz, se lee: "Por aver entrado en Poder del dho ermano mayor se le hace cargo".

38 Cuentas de 1677, f. 159r-v.

39 Desde luego, no sería la única vez que un Padilla beneficiara a la cofradía y contribuyera a la formación de su patrimonio. En el inventario de 1711 se registra una imagen de talla de Ntra. Sra. de la Soledad, ubicada junto al altar de Jesús Nazareno, que fue donada por el licenciado Lucas Padilla (J.S. JIMÉNEZ RODRÍGUEZ, ob. cit., p. 133). Puede pensarse que ese donante sea nuestro personaje.

Pero más que este capítulo de lo económico quizás puedan interesar otros aspectos de su actuación. En su calidad de hermano mayor y, por tanto, de principal autoridad y responsable de la cofradía entonces, debió decidir sobre cuestiones cruciales de la obra; entre otras, disponer o elegir y también aprobar la solución más adecuada para la cruz, lo que equivaldría a concederle un papel nada desdeñable en su concepción y realización, si es que no fue su patrocinador o, al menos, un mentor fundamental de ella, como asimismo corrobora lo dicho respecto a lo económico. Dentro de sus decisiones estuvo además la elección del maestro platero. En este sentido, sus miras se pusieron en la vecina ciudad de Montilla, que por ese tiempo era un centro artístico de cierta importancia en la Campiña de Córdoba. Precisamente, la cofradía de Jesús Nazareno acudió a dicha población en busca del escultor Juan de Cueto para articular sus imágenes procesionales y realizar alguna nueva años antes de labrarse la cruz[40]. Dicha ciudad tenía sus talleres de platería ya desde finales del Quinientos[41], aunque en esto coincidía con otras localidades cordobesas[42], caso de Lucena, donde se hizo la cruz de Jesús Nazareno de Bujalance por las mismas fechas que la de Puente Genil. Esta circunstancia no deja de ser curiosa, en tanto que manifiesta que para la realización de una cruz de plata existían obradores capacitados para ello en distintos lugares de la provincia de Córdoba; junto a la propia capital, uno de los centros más reputados de la platería andaluza, se encontraban esas otras localidades como Lucena y Montilla. Y en este caso concreto se eligió a esta última. Sin duda, los contactos de la cofradía pontana con ella, según lo indicado, pueden ser un factor a tener en cuenta, aunque quizás la verdadera razón de la preferencia por Montilla se encuentre en el propio platero que labró la cruz, Tomás Gonzalo de Alcántara y Angulo, o en el prestigio de su familia.

Tomás Gonzalo de Alcántara era hijo del famoso platero Antonio de Alcántara[43], que a su vez era hijo de otro platero, Gonzalo de Alcántara. En fin, nuestro Tomás Gonzalo pertenecía a una de las más importantes sagas cordobesas de la platería, que en su padre encontró uno de los principales maestros del siglo XVII. No en vano, en su haber se cuentan algunas de las obras más representativas de dicha centuria, como las mazas del Ayuntamiento de Bujalance[44], pero sobre todo las custodia de Santaella[45]. Y por si fuera poco, era a su vez nieto, por parte de madre, de Antonio de la Cruz[46], platero vinculado a otra de las grandes familias del oficio, como hijo

40 J.S. JIMÉNEZ RODRÍGUEZ, ob. cit., p. 126.

41 M.A. RODRÍGUEZ MIRANDA, *La platería en el antiguo marquesado de Priego: Montilla*. Tesis doctoral. Universidad de Córdoba, 2011, p. 34.

42 Se sabe del "establecimiento de plateros en numerosas localidades de la provincia, los cuales estaban subordinados a la capital" (M.A. RODRÍGUEZ MIRANDA, *La platería…* ob. cit., p. 33).

43 Así fue reconocido por A. MORENO HURTADO, ob. cit., p. 156.

44 M.T. DABRIO GONZÁLEZ, "Signos de representación en la platería civil cordobesa". *Estudios de Platería. San Eloy 2011*. Universidad de Murcia, 2011, pp. 207-208.

45 Para este insigne platero y su obra se remite a D. ORTIZ JUÁREZ, "La platería cordobesa durante el siglo XVII". *Antonio del Castillo y su época*. Córdoba, 1986, pp. 243-247 y F. MORENO CUADRO, *Platería Cordobesa*. Córdoba, 2006, pp. 124-129.

46 En efecto, su madre, María Angulo, era hija de dicho platero (D. ORTIZ JUÁREZ, ob. cit., p. 243).

de Jerónimo de la Cruz y hermano de Martín Sánchez de la Cruz[47]. Por tanto, en su persona reunió esas dos relevantes estirpes, de las que incluso fue como su colofón.

Nacido en Córdoba a mediados del Seiscientos[48], se formaría en el seno familiar hasta obtener la maestría como platero de mazonería. Con este rango se estableció en Montilla, sin duda buscando un escenario propicio para el ejercicio de su profesión, con menos competencia que en la capital y con posibilidades de trabajo gracias a las oportunidades que brindaban los ricos pueblos de la zona[49]. En este sentido, el terreno fue allanado por su propia familia, pues algunos de sus parientes ya se habían relacionado con Montilla. Su abuelo Antonio de la Cruz trabajaba en 1630 para el Ayuntamiento con la realización de unas mazas y unos escudos de plata, en cuya tasación intervino el otro abuelo, Gonzalo de Alcántara[50]. También parece que su padre atendió la demanda montillana, a juzgar por las custodias que se le atribuyen en la parroquia de Santiago y el convento de Santa Clara[51]. Evidentemente, el buen recuerdo dejado por sus parientes y asimismo los lazos que pudieron establecer en dicha ciudad facilitarían su asentamiento y la apertura de un taller, que pronto alcanzó reconocimiento y prestigio, incluso en los pueblos de los alrededores, como bien confirma el magno encargo procedente de Puente Genil.

En este punto, resulta necesario plantearse el modo en que llegó a conocerse por la cofradía de Jesús Nazareno y su hermano mayor. Quizás por la sencilla razón de que ya había trabajado para la villa él mismo o alguno de sus familiares. Sin que pueda precisarse nada al respecto, lo cierto es que a Puente Genil fueron llegando importantes obras de platería en el curso del siglo XVII, particularmente a la parroquia matriz de Ntra. Sra. de la Purificación, donde aún se conservan una lucida cruz procesional y un grandioso ostensorio que en 1672 donó a la cofradía del Santísimo Sacramento doña María de Aguilar y Toro[52]. Esta custodia puede resultar especialmente interesante para el caso, ya que se asemeja a otra custodia existente en el convento de Santa Ana de Montilla, atribuida a Antonio de Alcántara[53]. Pero quizás

47 Sobre estos plateros y sus vínculos familiares ver M.T. DABRIO GONZÁLEZ, “El platero cordobés Jerónimo de la Cruz”, en R. FERNÁNDEZ GRACIA (coord.), *Pvlchrvm. Scripta varia in honorem Mª Concepción García Gainza*. Pamplona, 2011, pp. 230-237, “Trabajos de Martín Sánchez de la Cruz para la casa de Cardona en Lucena”, en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2012*. Universidad de Murcia, 2012, pp. 177-194 y “Obras religiosas del platero Martín Sánchez de la Cruz”. *Laboratorio de Arte* nº 25, 1 (2013), pp. 275-300. Asimismo “Signos de representación…” ob. cit., pp. 205-206.

48 Entre el matrimonio de sus padres celebrado en 1644 y la muerte de su madre en 1656 (D. ORTIZ JUÁREZ, ob. cit., p. 243).

49 Otros miembros de la familia habían seguido un camino semejante, caso de su tío abuelo Martín Sánchez de la Cruz, que décadas antes se vinculo a Lucena, trabajando para la casa de Cardona (M.T. DABRIO GONZÁLEZ, “Trabajos de Martín Sánchez de la Cruz…” ob. cit.).

50 M.T. DABRIO GONZÁLEZ, “Signos de representación…” ob. cit., pp. 205-206.

51 M.A. RODRÍGUEZ MIRANDA, *La platería…* ob. cit., p. 46.

52 A. PÉREZ DE SILES y A. AGUILAR Y CANO, ob. cit., p. 283. También J. RIVAS CARMONA, *Puente Genil…* ob. cit., p. 59 y “Las platerías parroquiales: el ejemplo de Ntra. Sra. de la Purificación de Puente Genil”. *Estudios de Platería. San Eloy 2005*. Universidad de Murcia, 2005, p. 471.

53 M.A. RODRÍGUEZ MIRANDA, *La platería…* ob. cit., p. 340.

sea mejor citar una obra vinculada a la propia cofradía de Jesús Nazareno y a la imagen de San Juan que formaba parte de su cortejo procesional del Viernes Santo. Se trata de un nimbo muy relacionado estilísticamente con la cruz, por lo que debe reconocerse como su autor al propio Tomás Gonzalo de Alcántara[54]. Y, dado que el escultor montillano Juan de Cueto intervino en las imágenes de dicha procesión, no sería aventurado suponer que por medio de él se estableciera el oportuno puente entre la cofradía y el platero.

La cruz de Jesús Nazareno de Puente Genil es por ahora la única obra documentada de Tomás Gonzalo de Alcántara, aunque por sí sola resulta suficiente para reconocer a un maestro de categoría, a la altura de la tradición de su propia familia.

Se trata de una típica creación del siglo XVII con su configuración recta y plana y su escaso desarrollo de la cabecera. Como complemento destinado a la exaltación de la imagen y, en consecuencia, a su lucimiento, se caracteriza antes que nada por la riqueza de su presentación. Sobre una sólida alma de madera se reviste completamente de chapas de plata, que conforman sucesivos registros rectangulares. El árbol se compone de seis y cada uno de los brazos de dos. A ello hay que sumar el cuadrado del crucero, que incluye medallones circulares, y la cabecera, que asimismo se aproxima al cuadrado, lo que justifica que sea tan corta. Tales compartimentos se marcan con alargados espejos ovales, que así vienen a ocultar las juntas de las distintas chapas, aunque también sirven para garantizar su sujeción a la madera del alma. Con este mismo fin, los bordes llevan unas molduras festoneadas, que a intervalos abrazan pequeñas hojitas de fundición, como refuerzo. En fin, la organización de los campos y de sus límites depende realmente del oportuno tamaño de las chapas, que con toda lógica se cortan para evitar su viciamiento, así como de la necesidad de que queden bien fijadas.

Al margen de esas circunstancias, dicha composición se aprovecha para marcar el desarrollo de la opulenta trama decorativa, que en esencia constituye el rasgo más característico de la obra. De esta forma, se alcanza una muy ordenada estructura ornamental, compartimentada en sucesivos campos, que así introduce una controlada disciplina al abigarramiento de motivos. Desde luego, tan riguroso planteamiento representa uno de los principales logros, reforzado a su vez por la insistente observación de la simetría en las composiciones ornamentales y también por la repetición de los mismos diseños, lo que evita una confusa diversidad. Así pues, la regularidad y el orden confieren un noble efecto, aunque ello para nada significa una monótona uniformidad, ya que las propias composiciones ofrecen ingeniosos juegos con distintos motivos y diferentes ritmos, sobre todo a base de curvas y contracurvas, que contrastan con los trazos rectilíneos de los marcos. Por tanto, tradición clásica e innovación barroca se conjuntan en total consonancia.

En verdad, sólo puede decirse que es una obra muy meditada en todos sus detalles, como correspondía a su función sagrada. Pero esto no sólo se advierte en lo

54 Debo el conocimiento de este nimbo de San Juan y de su relación estilística con la cruz de Jesús Nazareno al Cofrade Mayor de la cofradía, don Javier Reina Jiménez.

expuesto sino también en las medidas y las proporciones, que en última instancia revelan el anhelo por alcanzar una obra magnífica, de verdadero rango artístico y de auténtica dignidad estética. Efectivamente, los números gobiernan tanto la totalidad como las partes de la cruz y de ello deriva una perfecta armonía, protagonizada fundamentalmente por la proporción sesquiáltera. Incluso se puso tal interés en manifestarla que se expresa visualmente gracias a la sucesión de registros. Los seis del árbol con los cuatro que suman los de los brazos marcan inequívocamente la relación 2:3 que caracteriza dicha proporción. Pero ésta se impone sobre todo en las medidas totales de ancho y largo, que alcanzan para uno 185 cm y para otro 275 cm. Resulta evidente que ambos números tienen en común que pueden obtenerse partiendo una misma cantidad, aproximadamente de 90, cercana a la dimensión de la vara castellana, multiplicándola respectivamente por 2 o por 3. Más claramente no puede aparecer la sesquiáltera. A su vez, ésta se aprecia en algunas partes, como la cabecera, cuyo profundo de 10 cm y su altura de 15 cm denotan asimismo esa secuencia de 2 y 3. Sin embargo, tal protagonismo de la sesquiáltera no impide que también rijan otras relaciones numéricas, caso de la 1:3 que ofrecen los registros rectangulares con sus 13,5 cm de ancho y 41 cm de longitud. De una u otra manera, queda patente la importancia de unas proporciones y tan excelentes como esas.

Según lo indicado, la decoración representa el aspecto esencial de la cruz, que en todas sus superficies aparece repleta de adornos, sin que nada que libre de ellos. En los sucesivos campos se disponen unas composiciones regidas por un eje, como si de algún modo se reprodujeran los esquemas característicos del grutesco renacentista, aunque cambiando su sentido y sus motivos. Los registros de los frentes principales lucen un elaborado diseño a base de tornapuntas en forma de ces con terminaciones marcadamente envolutadas en espiral. Su centro se señala mediante un rombo de perfiles curvos que figura entre ces enfrentadas mientras que en los extremos dos ces unidas por la espalda se superponen a una tercera, dispuesta perpendicularmente. La geometría de estos motivos se enriquece con los tallos de follaje incorporados a ellos, que con sus juegos alcanzan un decidido carácter barroco (lám. 2). En los registros de los costados, y a pesar de mantenerse el rombo central, cambia el diseño en tanto que las ces son sustituidas por parejas de volutas configuradas como un 3, que flanquean un rectángulo con espejo oval, al tiempo que adquiere mayor protagonismo el elemento vegetal (lám. 3). Ciertamente, son unas composiciones ricas y vistosas, cuyo efecto se acentúa con el concurso de distintas técnicas y los diferentes tratamientos que propician. Así, los motivos ornamentales aparecen repujados, por lo que su relieve se impone decididamente sobre los fondos. Llama la atención la presentación lisa y pulida de los elementos geométricos y abstractos, que con rotundidad contribuye a su realce plástico. Pero, sobre todo, interesa destacar su aspecto brillante y refulgente, en claro contraste con el picado de los fondos, que hace que la plata adquiera una cualidad más mate. Los tallos de follaje, por su lado, ofrecen un particular tratamiento con los matices introducidos por el trabajo de cincel, gracias al cual presentan un acabado en surcos lineales, más o menos profundos, que favorece su apariencia naturalista, a la vez que posibilitan sutiles juegos de luces y som-

bras. En consecuencia, el entramado ornamental se potencia con tales efectos y con los diferentes grados de reflejos luminosos que conllevan, continuamente cambiantes. Sin embargo, no sólo hay tener en cuenta tan diferente valoración de la plata, pues a ello se suma el enriquecimiento cromático a través del dorado que se aplica a los óvalos y molduras que sirven de enmarques de las chapas decorativas. Por tanto, el aspecto definitivo es el resultado de la conjunción de distintos relieves, texturas, brillos y colores, como si las superficies se trataran de un suntuoso brocado.



LÁMINA 2. *Cruz de plata de Jesús Nazareno de Puente Genil. Detalle (Foto David Torres Chía).*



LÁMINA 3. *Cruz de plata de Jesús Nazareno de Puente Genil. Detalle (Foto David Torres Chía).*

Es evidente que con tales características la cruz se concibió como una auténtica joya de platería, que desde su creación debió ser objeto de la mayor admiración. En verdad, mereció la pena invertir en ella la elevada cantidad que representó su costo y que queda plenamente justificada a la vista de los resultados. Desde luego, la cofradía la tuvo como un exorno extraordinario y de gran valor, que reservaba para ocasiones especiales. Efectivamente, ya en origen fue pensada para utilizarse sólo en las salidas procesionales de la imagen, pues ésta por entonces se veneraba en el altar

mayor de su iglesia, alojada en un nicho, sin posibilidad de poder portarla, lógicamente por la falta de espacio de esa ubicación[55]. El hecho de ese uso exclusivo para la procesión no es una mera anécdota, incluso puede ayudar a comprender mucho de la naturaleza de la propia cruz. En este sentido debe recordarse que la procesión del siglo XVII, y en realidad hasta la primera parte del XX, se hacía con un pequeño paso, a manera de simples andas[56], sin la grandeza y elevación del actual, por lo que la imagen se contemplaba cercana y su cruz podía admirarse en todos sus detalles sin dificultad. Obviamente, esta visión tan próxima hubo de tenerse en cuenta a la hora de concebirse la obra, obligando a cuidar al máximo su diseño y a esmerarse en su labra. Además de esta circunstancia, debe considerarse que la procesión se realizaba en la mañana del Viernes Santo, desde el alba hasta el medio día. En otras palabras, su itinerario procesional transcurría bajo distintas luces, que evidentemente aumentaban en claridad e intensidad a medida que avanzaba la mañana; o sea, con diferentes matices dependiendo de la hora, aunque a gran parte del recorrido le correspondía una resplandeciente iluminación solar. La cruz fue creada para verse bajo tal efecto, que lógicamente realzaría las características de su labor ornamental. Sobre todo, las lisas y pulidas tornapuntas, que tan fundamentales resultan en el conjunto del diseño, adquieren así un especial protagonismo y marcan como una especie de brillante encaje sobre el fondo.

Hay que admitir que la cruz de plata se hizo con el fin prioritario de magnificar las salidas de Jesús Nazareno y de dotarlas de un sentido más espectacular o, si se prefiere, más barroco, como elemento clave de la nueva dimensión que por ese tiempo se imponía en la procesión del Viernes Santo[57]. Rebasada la mitad del Seiscientos, ésta comienza a manifestar un espíritu distinto del que conoció en sus primeros tiempos, como consecuencia del Barroco triunfante en esos años. El primitivo cortejo, de notorio carácter penitencial con los cofrades portando cruces[58], ahora se reviste de un mayor esplendor y se enriquece con nuevos componentes, que cambian totalmente su significación. Conforme a lo ya referido, en 1664 se crea la Asociación de las Cien Luces con el objeto de otorgar mayor solemnidad al cortejo procesional con hermanos llevando hachas de cera encendidas y desde años antes al mismo se

55 El inventario que realizó la cofradía en 1711 especifica que "la Imagen divina de Ntro. Padre Jessus Nazareno colocada en su nicho en dicho altar". En él también se incluyen la cruz de plata destinada a la procesión y otra de madera que era la que lucía en el altar mayor (J.S. JIMÉNEZ RODRÍGUEZ, ob. cit., p. 132).

56 El paso procesional de Jesús Nazareno y su secuencia histórica han sido debidamente estudiados por A. VILLAR MOVELLÁN, "El Mensaje Artístico…" ob. cit., pp. 65 y ss.

57 Esta nueva fase de la Semana Santa y de su Viernes Santo así como su significación ya fueron resaltadas por J. LUQUE REQUEREY, ob. cit., pp. 84 y ss. También por J. ARANDA DONCEL, "Evolución histórica". *Semana Santa en los Pueblos Cordobeses*. Córdoba, 1990, pp. 14-18 y "Las cofradías de Jesús Nazareno en tierras cordobesas durante los siglos XVI al XIX". *Actas del Congreso Internacional Cristóbal de Santa Catalina y las Cofradías de Jesús Nazareno*. Vol. I. Córdoba, 1991, pp. 285-287. Para el caso concreto de Puente Genil se remite a J. RIVAS CARMONA, "Arte y Semana Santa: el ejemplo de Puente Genil", en E. SORIA MESA (coord.), *Puente Genil, Pasado y Presente. I Congreso de Historia*. Córdoba, 2002, pp. 500-503.

58 A. PÉREZ DE SILES y A. AGUILAR Y CANO, ob. cit., p. 326.

incorporan las figuras bíblicas y alegóricas, al tiempo que las imágenes se arreglan para que puedan mover sus brazos, incluso la de San Juan es dispuesta para que se arrodille. En fin, la procesión gana en aparato y escenografía, particularmente en el momento cumbre de ella, cuando llega a la Plaza Nueva, junto al puente del río Genil, y se celebra el llamado Sermón del Paso, que también se impone por entonces[59]. Y como culminación de todo ello se adquiere la cruz de plata, como el recurso más idóneo para reafirmar el protagonismo de Jesús Nazareno dentro de la procesión.

No deja de ser curioso que la adquisición de esta cruz de plata del Nazareno de Puente Genil no fuera un hecho aislado y que viniera a sumarse en la misma provincia de Córdoba a otras realizadas en fechas semejantes, tal como quedó expuesto[60]. Ello, ciertamente, obliga a plantearse que su realización se llevó cabo dentro de una tendencia -o moda, si se quiere- que por esos años arraigaba en esas tierras, incluso que se acometiera posiblemente bajo el influjo o el estímulo de algún ejemplo próximo. Sea como fuera, lo importante es resaltar ese conjunto de cruces contemporáneas en algunos pueblos de Córdoba. Más aún, sus notorias similitudes. Todas las de ese tiempo son planas y de cabezas cortas, marcadas por limpios perfiles rectilíneos, revistiéndose de chapas que conforman sucesivos registros, en los que se desarrolla una abigarrada decoración repujada con el predominio de los motivos envolutados y los elementos vegetales, aunque con diversidad de soluciones. Pero, por encima de todo, llama la atención una serie de detalles comunes. Por ejemplo, con la cruz de Cabra se comparten los rombos de perfiles curvos como centro de la composición ornamental de cada registro. Con la de Bujalance y Rute tanto los dorados espejos ovales de las juntas como las ces entrecruzadas. Incluso se coincide en medidas con esa de Bujalance, que tiene 273 cm de largo por 180 cm de ancho y el mismo grosor de 13,5 cm[61]. Y, en consecuencia, rige también en ella la sesquiáltera. Por tanto, parece que no queda más remedio que aceptar la guía de un patrón, que con unas u otras variantes se siguió, siendo punto de partida en lo que respecta al esquema general, pero igualmente en los detalles del repertorio ornamental.

La cruz de Puente Genil y las otras de su mismo tiempo representan un capítulo clave de la platería cordobesa del siglo XVII, cuyo panorama vienen a enriquecer y completar. Particularmente, interesa resaltar su importancia como testimonio de la significación que en dicha platería tuvieron las específicas tipologías vinculadas a la Semana Santa y sus procesiones. En efecto, en esa platería seiscentista ya comienzan a adquirir gran notoriedad, como bien se manifiesta en el número y relevancia de las cruces, pero igualmente en la variedad de obras, como consecuencia de las diversas necesidades que lleva consigo el cortejo procesional y su lucimiento. Así deben considerarse distintos elementos destinados al exorno de la imagen y de su indumentaria, entre coronas, nimbos, etc. Precisamente, en Puente Genil se conserva el nimbo

59 J.S. JIMÉNEZ RODRÍGUEZ, ob. cit., pp. 125-126.

60 Evidentemente, esta cuestión exige la cita de M.A. RODRÍGUEZ MIRANDA, "Un ejemplo…" ob. cit.

61 D. ORTIZ JUÁREZ, J. BERNIER LUQUE, M. NIETO CUMPLIDO y F. LARA ARREBOLA, ob. cit., p. 290.

del San Juan que perteneció a la Cofradía de Jesús Nazareno y que ya ha sido puesto en relación con la propia cruz. En él se observan tornapuntas de ces que se entrecruzan y se acompañan de formaciones vegetales, todo ello de gran vistosidad, dando idea de cómo se cuidaban estos detalles y cómo se tenían en cuenta para la mejor presentación de la imagen. A su vez, se atendieron otros aspectos del cortejo procesional, incluso se llegó a realizar un paso de plata, concretamente el sepulcro del Santo Entierro de Cabra[62], encargado por el hermano mayor de la Cofradía de Jesús Nazareno, don Juan Fernández Tejero, quien también se ocupó del cetro distintivo de su cargo, fechado en 1667[63]. Con todo, más que esas tipologías, son las cruces las que se invisten de especial protagonismo; además de por su número y relevancia, por lo que tienen de iconografía y símbolo de unos titulares tan significativos como los Nazarenos[64]. Por ello, son más que suficientes para revelar el papel que la platería desempeñó en el enriquecimiento de las procesiones de Semana Santa; más aún, como recurso fundamental de la barroquización de las mismas a medida que avanzaba la segunda mitad del Seiscientos. De esta manera, sirven para constatar hasta qué punto la platería cordobesa contribuyó a la pujanza de la Semana Santa de la tierra en esa etapa y consecuentemente como documento imprescindible para evocar tal realidad. En fin, entre sus méritos, la cruz de plata de Jesús Nazareno de Puente Genil tiene ese valor histórico, en su caso concreto como espejo del progreso habido por entonces en la propia Semana Santa pontana.

62 También se tienen noticias de algún paso más de plata. Así, se documentan las andas de Jesús Nazareno de Córdoba, que para 1700 realizara el platero Alonso Pérez Tapia y que sufragó el hermano mayor de su cofradía don Fernando Manuel (J. ARANDA DONCEL, *Historia de la Semana Santa de Córdoba. La Cofradía de Jesús Nazareno*. Córdoba, 1989, pp. 272-273).

63 Para estas obras egabrenses se remite a A. MORENO HURTADO, ob. cit., pp. 151 y 155-167. El sepulcro, rehecho en el siglo XVIII, es estudiado por F. MORENO CUADRO, ob. cit., p. 121.

64 A. VILLAR MOVELLÁN, "El Mensaje Artístico…" ob. cit., p. 61.

La platería de la parroquia de la Inmaculada Concepción de Canena (Jaén). S. XV-XX

*MIGUEL RUIZ CALVENTE**
Universidad de Jaén

Tras la derrota almohade de las Navas de Tolosa (1212), el control definitivo del Alto Guadalquivir lo ejecutó Fernando III a través de varias campañas, desarrolladas entre 1224 y 1246. En 1226 la ciudad de Baeza pasó definitivamente a manos cristianas, y con ella una serie de poblaciones circundantes como Canena, la antigua Kinana islámica[1]. Esta villa, en opinión de Ladero Quesada[2], tras la conquista fue entregada al territorio perteneciente a Baeza. Permaneció poco tiempo bajo la jurisdicción de esta ciudad, quedando su territorio y enclave repartido entre las órdenes militares de Calatrava y Santiago[3]. La población permaneció bajo la jurisdicción de ambas Órdenes hasta el siglo XVI. En esta centuria, tanto Carlos V como Felipe II enajenaron gran parte de las encomiendas de las Órdenes Militares, y -casi simultáneamente- muchas de ellas fueron vendidas[4]. Uno de los principales beneficiarios en los primeros años de esta operación desamortizadora fue el ubetense D. Francisco de los Cobos, secretario y consejero imperial. Cobos y su esposa Dª. María de

* Miguel Ruiz Calvente. Grupo de Investigación HUM. 573: Arquitecto Vandelvira. Universidad de Jaén. Correo: miguelruizcalvente@hotmail.es. Las fotografías son del autor, si no se indica lo contrario.

1 F.J. AGUIRRE SÁDABA y M.C. JIMÉNEZ MATA, *Introducción al Jaén Islámico*. Jaén, 1979, pp. 48 y 104

2 M.A. LADERO QUESADA, *Andalucía a fines de la Edad Media. Estructuras, valores, sucesos*. Cádiz, 1999, p. 18.

3 J. RODRÍGUEZ MOLINA, "Las órdenes militares de Calatrava y Santiago en el Alto Guadalquivir. (Siglos XIII-XV)". *Cuadernos de Estudios Medievales* nº 2-3 (1974-1975), pp. 59-85.

4 M.M. MARTÍN GALÁN, "Desmembraciones y ventas de bienes de las Órdenes Militares en el siglo XVI". *Las Órdenes Militares en la Península Ibérica. Edad Moderna*. Vol. II. Cuenca, 2000, pp. 1637-1663.

Mendoza compraron al Emperador las villas giennenses de Sabiote, Canena, Torres, Jimena-Recena y Velliza (Valladolid) entre los años 1537-1547. Con todas ellas formaron un amplio señorío y mayorazgo[5], heredado por los Marqueses de Camarasa. Durante el dominio de las órdenes de Santiago y Calatrava la población de Canena quedó dividida en dos barrios, con sus respectivos concejos e iglesias. La fortaleza medieval, sin embargo, estuvo compartida. Los procesos constructivos de ambos templos, así como los bienes muebles de los mismos, nos han llegado a través de las Visitas practicadas por ambas Órdenes a lo largo del siglo XV. Las piezas de plata inventariadas en ambos templos son muy escasas, siendo el estaño, el plomo o el latón los materiales más usuales. Los objetos de plata se reducen a un cáliz con su patena -que es compartido-, una caja para la reserva, una custodia y un relicario (portaviático). Esta exigua relación de objetos de plata para el culto aumentará considerablemente a partir de la compra de la villa de Canena por D. Francisco de los Cobos, comendador mayor de León.

En 1538, el emperador Carlos V aprobó la enajenación de Canena y Torres de las órdenes de Santiago y Calatrava. El 21 de febrero de 1539 Alonso de Baeza, en virtud del poder que tenía del Emperador, vendió a D. Francisco de los Cobos las referidas villas con su jurisdicción civil y criminal alta, mero mixto imperio y con todos los demás derechos y pertenencias que las Mesas Maestrales de las dichas Órdenes tenían en propiedad. Consiguió también Cobos, para sí y sus sucesores, derechos de patronazgo y otras facultades sobre las iglesias de sus villas. Estas prerrogativas fueron más amplias en la administración de las iglesias de Canena, pues junto a los derechos señoriales de nombrar justicia y oficiales del Concejo también hacían lo propio con el cura párroco, fabriquero y sacristán. De hecho Cobos y María de Mendoza, y después los Marqueses de Camarasa, intervinieron muy directamente en la administración de las dos iglesias. Desde la venta a Cobos, del mismo modo que sólo hubo un Concejo también existió a partir de entonces una sola parroquia; la iglesia calatrava de La Magdalena ostentó este título bajo la advocación de la Inmaculada Concepción, la de Santiago tendrá función de ayuda de ésta y albergó el culto de la Patrona, la Virgen de los Remedios. Ambas fábricas, y especialmente la de la Orden de Calatrava, se ampliaron y reformaron gracias al mecenazgo de la familia Cobos. La parroquia se dotó con nuevos retablos, órganos, imaginería y ajuares litúrgicos. Gran parte de este rico patrimonio fue destruido y expoliado en el saqueo que sufrió la iglesia el 22 de julio de 1936[6].

---

5 H. KENISTON, *Francisco de los Cobos. Secretario de Carlos V*. Madrid, 1980. M. RUIZ CALVENTE, "El castillo-palacio de la villa de Sabiote". *Castillos de España* nº 98 (1989), pp. 17-30, y "Los castillos-palacio de Sabiote y Canena". *Visitas al Patrimonio Histórico Provincial de Jaén. 94/99.* Colegio de Arquitectos. Jaén, 2000, pp. 34-40.

6 Archivo Histórico Nacional. Fiscalía del Tribunal Supremo. FC-Causa General, 1026, exp. 6. 1941/ 1943. Estado Número 3. Canena a 21 de Julio 1941.

1. Referencias documentales de plateros que trabajaron para la parroquia de Canena. Siglos XVI-XIX

Durante la centuria del Quinientos los gastos de la fábrica parroquial se centraron fundamentalmente en las obras de reforma y ampliación del templo de la Inmaculada, pero al mismo tiempo tenemos constancia documental que el ajuar litúrgico se fue aumentando con nuevas adquisiciones; documentalmente damos a conocer dos encargos: una custodia y una manga de cruz. El 23 de marzo de 1573[7] se concertó una custodia de plata para el Santísimo Sacramento con el platero baezano Diego Vélez conforme a la que poseía la Magdalena de Baeza; se obligaba Vélez a entregarla el día de la Santísima Trinidad de dicho año y con arreglo a determinadas condiciones, entre ellas: "(...) yten es condyzyon que la dicha custodia a de tener de plata solyda syete marcos medyo mas o menos / f. 711v / yten con condyzyon que de cada marco a de llebar a dos myll dozyentos diez maravedis conforme a la ley del reyno y que a de ser de plata fyna conforme a la ley (...)". Diego Vélez quizás perteneció a la familia de plateros baezanos los Vélez de Campos, con taller en la calle Platería. Se conocen algunas piezas salidas de su taller para los templos de Baeza, entre otras: unos ciriales para la Catedral, en 1565, y adornos de una lámpara y unos cálices de plata para la colegiata de Santa María del Alcázar, en 1602. En su testamento, fechado en 1590, deja 175 reales a su hijo, también platero, profeso en el convento del Carmen de Baeza con el nombre de fray Alonso de la Cruz[8]. Catalina García Martínez destaca y estudia la vinculación de Diego Vélez con la cofradía baezana del Santísimo Sacramento del Salvador[9]. J.M. Cruz Valdovinos relaciona la custodia de la iglesia de Santa Ignacio de esta ciudad con Diego Vélez, e incluso señala que una de las marcas -casi ilegibles- que tiene la pieza podría identificarse con la de este platero (DI...EZ)[10]. De la custodia que Diego Vélez labró para Canena, cuyo paradero desconocemos, nada dice de ella E. Romero de Torres en su *Catálogo Monumental de Jaén* (1913-1915)[11], sin embargo si es descrita en los inventarios de

7 Archivo Histórico Municipal de Canena (AHMC). Protocolos Notariales (Carpeta XVIII), Escribano Jerónimo de Arcos, ff. 711r- 712r. 1573, marzo, 23. Canena. Apéndice Documental. Doc. 1.

8 R. RODRÍGUEZ-MOÑINO SORIANO, *Baeza. Festividad del Corpus Christi*. Baeza, Asociación Cultural Baezana, 1987, e *Historia eclesiástica de Baeza I. La Colegiata de Santa María del Alcázar*. Jaén, 1987, p. 12. Entre los plateros que trabajaron para la Colegiata figuran: "(...) Gaspar Xíménez, Diego Vélez, Gil Bicente, quienes de nuevo salen en los libros de Fábrica de la parroquia de San Andrés (...)". R. RODRÍGUEZ-MOÑINO SORIANO y J.P. CRUZ CABRERA, "Catálogo de artistas de Baeza o foráneos que en la ciudad trabajaron y en ella dejaron parte de sus obras. (Siglos XVI-XVII). *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses* nº 166 (1997), pp. 139-212 (cita en p. 202).

9 C. GARCÍA MARTÍNEZ, "La Devoción en Baeza al Santísimo Sacramento en la Edad Moderna", en F.J. CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA (coord.), *Religiosidad y ceremonias en torno a la Eucaristía*. Actas del Simposium. Vol. 1. El Escorial, 2003, pp. 391-408, cita pp. 398-399.

10 J.M. CRUZ VALDOVINOS y J.M. GARCÍA LÓPEZ, *Platería religiosa en Úbeda y Baeza.* Jaén, 1979, pp. 27-28 (nº 5, fig. 10) y J.M. CRUZ VALDOVINOS "Platería y Plateros en Baeza", en M.F. MORAL JIMENO (coord.), *Baeza: Arte y Patrimonio*. Jaén, 2010, pp. 293-299 (cita en pp. 297-298).

11 E. ROMERO DE TORRES, *Catálogo de los Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Jaén*. (1913-1915). Inédito.

los siglos XVII al XIX[12]. En 1615: "Primero una custodia de plata con su beril y una cruz y Cristo lebadizo"; 1752: "Primeramente una custodia de plata con el viril dorado con dos campanillas y piedras encarnadas y en lo alto un Crucifijo con dos ymagenes de Ntra. Sª. y Sr. Sn. Juan del mismo metal"; 1810: "Primeramente una custodia grande de plata blanca con Crucifijo y dos imagenes pequeñas a los lados, adornada de piedras verdes, encarnadas y blancas y dos campanillas de plata pendientes"; 1819: "Una custodia de plata"; 1849: "Una custodia de plata grande, con Crucifijo, y dos imagenes pequeñas a los lados"; 1862: "Una custodia de plata con un Crucifijo en lo alto y dos imagenes pequeñas con su viril sobredorado"; 1867: "Primeramente una custodia grande de plata con Crucifijo dos ymagenes pequeñas a los lados adornada de piedras blancas berdes y encarnadas y dos canpanillas de plata pendientes servibles".

El 9 de abril de 1581[13], el Concejo de Canena dio licencia al mayordomo de la iglesia para vender el trigo y cebada que tenía en su poder para pagar lo que se estaba debiendo de la manga de cruz al bordador que la realizó. Este apunte nos permite pensar que la cruz parroquial ya figuraba en el conjunto del ajuar litúrgico, y ahora se completaba con una rica manga para procesionarla. En los inventarios es descrita con cierta minuciosidad. Así, en 1615: "Una cruz de plata con su pie grande"; 1752: "Mas una Cruz Parroquial de plata grande con su pie adornado de Apóstoles con un Crucifijo de bulto y una imajen de Ntra. Sª. de la Asuncion al respaldo"; 1810: "Una cruz grande de plata labrada con su pie en forma de linterna de lo mismo para la manga de dicha parroquia con diferentes molduras de realce y perillas en los remates y su Santisimo Christo de bulto enmedio con una ymagen de Nuestra Señora de la Concepcion en el respaldo de la de el Santisimo Christo"; 1819: "Una cruz con Crucifixo dorado de id (de plata)"; 1849: "Una cruz grande de plata labrada con pie en forma de linterna, que le faltan dos apostoles de realce, y algunas piececitas"; 1862: "una cruz grande de plata labrada con el pie en forma de linterna, le faltan dos apostoles y algunas piezas"; 1867: "Una cruz grande de plata labrada para la manga servible". Desconocemos el paradero de esta rica cruz del siglo XVI, catalogada por E. Romero de Torres por los años 1913-1915[14], de la que comenta: "Canena. La Iglesia. Solamente hay una preciosa cruz parroquial de plata de estilo Renacimiento algo deteriorada (...)". Se trataba de una cruz latina, con alma de madera y repleta de bellos relieves platerescos repujados, atribuible al platero baezano Diego Vélez. A través de un acuerdo de cabildo, fechado el 4 de junio de 1610, sabemos que la cruz parroquial de plata se mando limpiar -junto con unas ampollas del mismo me-

12 Ver apartado 2. Inventarios. Siglos XVII-XIX.

13 AHMC. LAC (Libro de Actas de Cabildo), 1573-1605, f. 199v. 1581, abril, 9. Canena: "Manga de Cruz. Acordose que por quanto se debe de la manga de la cruz a el broslador que la broslo cierta cantidad de maravedis y el mayordomo de la yglesia de presente no tiene para pagar la dicha cantidad que se le notifique a el dicho mayordomo de la yglesia que venda todo el trigo y çebada qu,esta en su poder".

14 E. ROMERO DE TORRES, ob. cit., t. 2 (Texto), pp. 631-632. Esta valiosa cruz quizás pudo desaparecer en los sucesos acaecidos en la parroquia de Canena en 1936.

tal- al platero Diego de Prada[15]: "En este cabildo se abordo que por quanto por los oficiales del esta ordenado se linpie la cruz de plata de la iglesia d,esta villa y unas anpollas de plata para que lo hiziese Diego de Prada platero y se a fecho y declarado y apresciado el trabajo y plata que se puso en la cruz que se de libranza para que se pague de la renta de la dicha iglesia doze ducados".

Siendo mayordomo de la fábrica Juan Ruiz Galindo se adobaron unas ampollas de plata, según consta en el recibo del platero Alonso de Bonilla, fechado el 27 de julio de 1622: "Digo yo Alonso de Bonilla platero vecino d,esta çiudad de Baeça que recebi del señor Juan Ruiz Galindo mayordomo de la fabrica de la yglesia de la billa de Canena seis reales de un adobio que se hiço en las anpollas de plata y por la berdad lo firme en Baeça en beinte y siete de julio de mil y seisçientos y beinte y dos años. Alonso de Bonilla"[16]. Del platero baezano Alonso de Bonilla (1570-1642) se conocen diversas noticias profesionales y personales. Se han documentado las siguientes piezas labradas para las iglesias y cofradías de Baeza: para la parroquia de San Gil una lámpara de plata (1627), dos cálices y dos patenas (1642), dos ampollas de plata (sin fechar), una campanilla de plata y aderezó la cruz parroquial de bronce. En 1611 cobra cierta cantidad por un relicario para la iglesia del Salvador. En 1620 restaura dos cálices de la capilla del claustro de la Universidad., por 14 reales; en 1630 retocó la corona de Nuestra Señora, de la cofradía de la Cruz; y en 1635 aderezó las suertes de plata de los caballeros veinticuatro, para los nombramientos anuales de oficios del cabildo municipal. Era hermano de las cofradías de la Sangre de Cristo y de la Yedra[17]. Aún tenemos otro apunte obtenido de las cuentas de la iglesia, referidas al período de enero de 1844 a fines de diciembre del mismo año, en el que se da noticia de la composición de unas vinajeras: "E veinte y cuatro reales pagados a D. Franco (Francisco) Leon por la compostura de seis vinageras de plata (...)"[18].

2. Inventarios. Siglos XVII-XIX

Los inventarios de los bienes muebles de las catedrales, parroquias y conventos aportan numerosos datos para el conocimiento de sus ajuares litúrgicos; a través de ellos podemos saber la evolución sufrida en el tiempo del conjunto que lo conforma, sus aumentos y pérdidas, descripción, peso, conservación, así como la entrega de una pieza para hacer otra nueva, y a veces incluso los donantes o comitentes. Todas estas noticias permiten conocer e identificar los objetos, verificar si han llegado a nuestros días y si han sufrido reformas o arreglos para mantenerlos en uso, aunque

15 AHMC. LAC, 1607-1622. 1610, junio, 4. Canena.

16 AHMC. Cuentas de la Mayordomía de la iglesia parroquial de Canena, Carpeta XXII. 1622, julio, 27. Baeza.

17 R. RODRÍGUEZ-MOÑINO SORIANO y J.P. CRUZ CABRERA, ob. cit., pp. 139-212 (cita en p. 154).

18 AHMC. Cuentas de la iglesia parroquial de la Inmaculada Concepción. Año 1844.

a veces también se dan de baja por su mal estado[19]. Los inventarios de la parroquial de Canena de los siglos XVII al XIX, hasta ahora inéditos, reflejan cuanto decimos y nos ofrecen un conocimiento bastante completo del ajuar litúrgico labrado en plata. En el inventario de 7 de enero 1615[20] se registran 11 objetos de culto; sin duda, en relación al siglo XV, hubo un aumento de las piezas de plata. Gran parte de ellas, como la custodia y la cruz parroquial, se encargaron en el Quinientos. Se contabilizan: "(...) una custodia de plata con su beril y una cruz y Cristo levadizo, una cruz de plata con su pie grande, dos calices de plata uno grande y otro menor, dos binajeras de plata medianas, un incensario de plata grande, un relicario de plata y dos crismeras y otra del santo olio (…)". En el siglo XVIII se llevan cabo importantes inversiones en la parroquial, tanto en lo arquitectónico como en bienes muebles. En el inventario de 24 de mayo de 1752[21] se registran un total de 19 piezas de culto, que en el caso de los cálices se completan con sus correspondientes patenas y cucharillas: "Plata. Primeramente una custodia de plata con el viril dorado con dos canpanillas y piedras encarnadas y en lo alto un cruzifijo con dos ymagenes de Nuestra Señora y Señor San Juan del mismo metal. Mas una cruz parroquial de plata grande con su pie adornado de Apostoles con un crucifijo de bulto y una ymajen de Nuestra Señora de la Asuncion al respaldo. Mas tres copones dos con sus tapas y gonzes dorados por dentro y un relicario y otro copon para renovar tambien por dentro dorado con tapa y sin gonzes. Mas quatro calizes de plata sobredorados por dentro con sus patenas y asimismo doradas con cucharas y cadenas. Mas un ynzensario de plata con sus cadenas de lo mismo y nabeta con su cuchara esta de yerro y la nabeta de plata. Mas unas vinajeras y salbilla de plata. Mas tres ampollas de plata para los santos olios y una concha de plata para bautizar. Mas una lampara de plata grande en la capilla (…)". El inventario de 1810[22] aporta un total de 21 piezas de culto; hay una pérdida de un cáliz, pero se incorporan un portaviático y una cruz de altar. El inventario de 1819[23] registra algunos robos, entre ellos la cruz de plata del estandarte, un par de vinajeras y una llave de sagrario. El resto de las piezas se conservan, a excepción de la perdida de otro par de vinajeras. Total de piezas de culto 18. El inventario de 1849[24] repite la relación anterior, pero hay pérdida de un cáliz. En el inventario de 1862[25] figuran las mismas piezas, pero hay un aumento de

19 En relación con la Diócesis de Jaén: M.S. LÁZARO DAMAS, "La catedral de Jaén según el libro de visitas del 1539". *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses* nº 170 (1988), pp. 95-127. P.A. GALERA ANDREU, "Francisco de los Cobos, magnificiente y virtuoso", en R. CAMACHO MARTÍNEZ y E. ASENJO RUBIO (coords.), *Patronos y modelos en las relaciones entre Andalucía, Roma y Sur de Italia*. Málaga, 2012, pp. 131-134. M. RUIZ CALVENTE, "La platería en la Sacra Capilla de El Salvador de Úbeda (Jaén). SS. XVI-XVIII", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2013*. Murcia, 2013, pp. 463-483.

20 AHMC. Sección Protocolos Notariales, Escribano Miguel de Padilla, legajo VII. S/N. 1615, enero, 7. Canena.

21 Archivo Histórico Parroquial de Canena (AHPC). Inventarios. 1752, mayo, 24. Canena.

22 AHPC. Inventarios. 1810, enero, 8. Canena.

23 AHPC. Inventarios. 1819, noviembre, 20. Canena.

24 AHPC. Inventarios. 1849, enero, 10. Canena.

25 AHPC. Inventarios. 1862, febrero, 3. Canena.

unas vinajeras nuevas y un portapaz, pieza ésta no reflejada hasta ahora. Por otro lado, en este inventario se enumeran por separado los objetos de plata conservados en la ermita de la Virgen de los Remedios, a saber: una lámpara grande de plata con seis cadenas grandes y tres pequeñas, una imagen de Ntra. Señora con corona, cetro y media luna, y un Niño Jesús con resplandor, zapatos y un mundo en la mano. En el del 1867[26], hay aumento de un cáliz y de los dos pares de vinajeras sólo se da noticia de uno, el otro debió darse de baja por el frecuente uso; las piezas de culto inventariadas suman 17.

3. Ajuar Litúrgico. Siglos XVII-XX

3.1. Siglo XVII.

Cruz Parroquial (lám. 1 A-B). Plata en su color con alma de madera, medallones del anverso y reverso del cuadrón sobredorados. Cristo colgante de bulto fundido y sobredorado, añadido en la restauración. Estado de conservación bueno[27]. Medidas: árbol 45,5 x 46 cm; Cristo 12,5 x 12,5 cm; macolla 28 cm, medallones del cuadrón 8,5 de diámetro, potencias (añadidas) 7 cm. Altura total 73 cm. Marcas: en un rectángulo R.O (?), en uno de los óvalos de la macolla aparece una grafía, que en principio puede interpretarse de tres maneras: B/PORE(S), B./POBE(S) o B./POBE(DA). Técnicas: fundido, cincelado, repujado y picado de lustre. Cruz griega de travesaños rectos, con leves ensanches en los extremos; en apariencia la pieza tiende hacia la cruz latina al incorporarse en la parte inferior del brazo vertical un prisma que lo conecta a la macolla. Los travesaños, tanto al inicio como al final, se enriquecen con ganchos -a modo de cresterías-, mientras que los frentes se rellenan con recuadros rectangulares entre óvalillos, otros óvalos enmarcan -junto con los aludidos ganchos- el cuadrón, adquiriendo éste una mayor significación y relevancia. Las cuatro extensiones de los extremos del árbol portan en sus leves ensanches verticales y horizontales perillas, igualmente insertas en el travesaño horizontal, rematado con un perfil rectilíneo; las extensiones -con volutas roleadas y motivos vegetales -se decoran en su zona central con rectángulos en los que se insertan óvalos. El cuadrón, originalmente con potencias aperilladas -en la actualidad de rayos y querubines-, luce dos medallones circulares iguales con dos figuras erguidas que representan a los Santos Juanes, San Juan Bautista con la cruz y San Juan Evangelista con un cáliz. Todos los elementos del árbol se decoran con bastoncillos, rombos y *ces* vegetalizadas cinceladas o grabadas sutilmente. Los fondos se rellenan con labores de picado de lustre. La macolla presenta una articulación arquitectónica conformada por una base semicilíndrica -con geométrica vegetación de grandes hojas rellenas con picado

---

26 Archivo General de Andalucía. Archivo Casa Ducal de Medinaceli. Sabiote y otros señoríos de la Casa de Camarasa en el Reino de Jaén. Canena, legajo 67, pieza 2. Descarga: ORIGINAL 067-002Copia 525/ 089-644. Fecha 1766-1843. (En este legajo se conserva el Inventario de la parroquial de Canena del año 1867, doc. segundo, ff. 48-51).

27 Esta cruz fue restaurada en Córdoba en el año 2000, siendo párroco D. Alfonso Garzón Vera.



LÁMINA 1. A. *Cruz Parroquial (Primera mitad del siglo XVII). Parroquia de la Inmaculada Concepción de Canena (Jaén). Estado anterior a su restauración. Fotografía Archivo Moreno, nº 39110_B. (IPCE. Ministerio de Cultura).* B. *Estado de la misma Cruz, tras su restauración en el año 2000.*

de lustre- y cuatro asas roleadas en *ese*, cuerpo cilíndrico elevado sobre basamento articulado en cuatro paños separados por pilastrillas rematadas en *eses* que acogen molduras roleadas, salientes y vegetalizadas para sobre ellas asentar perillas; los paños son ocupados con ricos y sinuosos tallos y hojas cincelados en torno a un óvalo central; se corona con una arandela plana para apear sobre ella perillas, que coinciden con las costillas del casquete esférico con el que se cierra el conjunto. De nuevo un exorno vegetal cincelado rellena los paños del trasdós de esta cúpula. La traza y ornamentación de esta cruz nos lleva a vincularla con cruces procesionales vallisoletanas de la primera mitad del siglo XVII[28]. La dificultosa lectura de la marca del platero nos impide, por el momento, fijar su autoría y obrador. En esta pieza, y en otras coetáneas como las de Herrín de Campos, Renedo o La Cisterniga[29], se evitan figuras y adornos, domina la sencillez, austeridad y funcionalidad, notas todas ellas propias de los nuevos gustos artísticos de la época. Figuró esta cruz en la Exposición de Orfebrería y Ropas de Culto, instalada en el Museo Arqueológico Nacional de

28 Agradezco las orientaciones al respecto del profesor A.A. Barrón García (Universidad de Cantabria).

29 J.C. BRASAS EGIDO, *La platería vallisoletana y su difusión*. Valladolid, 1980, pp. 218-226.

Madrid en 1941. Fue cedida a la parroquial de Canena, en calidad de depósito, el 15 de junio de1942[30].

Cáliz. Plata en su color, interior de la copa sobredorado. Estado de conservación bueno. Medidas: altura 23,2 cm, diámetro de la boca 8,3 cm, del pie 15 cm. En la cara interior del pie y alrededor de su borde figura grabada la inscripción: "Soi de N. S. de los Remedios. A solicitud de Dn. Pedro Lopez Prior de Canena", seguidamente están estampadas las marcas, la burilada aparece en la zona cóncava inmediata. Son: TA/PA con un punto sobre la P, que puede corresponder a la marca de Simón de Tapia, el león rampante con bordura perlada de Córdoba (frustra) y RE/RA. Según Dionisio Ortiz Juárez, Simón de Tapia[31] usó actuando como contraste la marca de Córdoba perlada, por lo que es posible que él fuera el fiel contraste de esta pieza, correspondiendo al artífice la de RE/RA, que tal vez pueda relacionarse con la del platero Juan Bautista de Herrera[32]. Ambos plateros están activos en la ciudad de Córdoba durante buena parte del siglo XVII. Copa de tipo cilíndrico y acampanada, astil de largo cuello con diversas molduras en su inicio y final, nudo aovado y con bocel que lo divide, le sigue un cuerpo cilíndrico y un gollete coronado con un sobresaliente baquetón; el pie es circular con un cuerpo plano, con borde vertical de escasa altura, en escalonamiento dos zonas de perfil convexo y una tercera plana, sobre la que se alza el resto del conjunto descrito. El cáliz responde estilísticamente a dicha centuria, y su desnudez decorativa no está reñida con su equilibrada y correcta traza. Además la pieza nos aporta un dato de interés, pues fija una cierta cronología sobre la veneración a la Virgen de los Remedios, patrona de la Villa.

---

30 Ministerio de Cultura. Archivo del Instituto del Patrimonio Cultural de España. Servicio de Recuperación Artística. Madrid. Signatura SDPAN-284-52. Parroquia de la Purísima Concepción de Canena (Jaén). Fechas extremas 1942: "Depósito del Museo Arqueológico. Nº 1129. Con fecha 15 del corriente ha sido devuelto a la Parroquia de Cenena una cruz procesional de plata en su color del siglo XVII que ha figurado en la exposición de Orfebrería y Ropas de Culto que ha sido organizada por el Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid habiendo quedado fotografiado, descrito e inventariado. Lo que tengo el honor de poner en conocimiento de V. S. Dios guarde a V. S. muchos años. Madrid, 15 de junio de 1942. El Comisario General Director de la Exposición. M. I. Sr. Vicario Capitular, de la Diócesis de Jaén. Patrimonio (...), 17 JUN, 1942. Salida nº. 724". En la Fototeca del IPCE (Ministerio de Cultura. Madrid), Archivo Moreno, se conservan dos fotografías de esta cruz, correspondientes al anverso sin Cristo (que le falta) y al reverso; nº de inventario 39109_B y 39110_B. Fecha de la toma, entre 1893 y 1954. Cronología: S. XVII. En ambas fotografías, se muestra la cruz sin cañón, con ciertos deterioros y la falta de las piezas terminales de los brazos (posiblemente perillones) y una de las perillas de las potencias del cuadrón.

31 D. ORTIZ JUÁREZ, *Punzones de platería cordobesa*. Córdoba, 1980, p. 84. Sobre Simón de Tapia: J. DE LA TORRE Y DEL CERRO, *Registro documental de plateros cordobeses*. Córdoba, 1983, pp. 660, 662, 694. Ver también F. MORENO CUADRO, *Platería cordobesa*. Córdoba, 2006, pp. 115-116.

32 D. ORTIZ JUÁREZ, ob. cit., p. 82. Sobre Juan Bautista de Herrera: J. DE LA TORRE Y DEL CERRO, ob. cit., pp. 398, 418, 469, 483, 501, 503. Asimismo F. MORENO CUADRO, ob. cit., pp. 109-111 y P. NIEVA SOTO, "Obras documentadas y conservadas del platero cordobés Juan Bautista de Herrera", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2004*. Murcia, 2004, pp. 381-394.

Lámpara (lám. 2). Plata en su color, cincelada y con elementos fundidos. Estado de conservación bueno. Restaurada y plateada. Medidas: boya 36,5 cm de altura (sin la borla) x 53 cm de anchura máxima, cadenas grandes 51 cm, las pequeñas 27; asas grandes 14 cm, las pequeñas 10 cm, manípulo 16 cm de altura x 17 cm de diámetro y el anillo del lampadario 11 cm de diámetro. Boya con borde saliente y tres cuerpos decrecientes abocelados, rematados con un pieza cilíndrica aovada con anilla; una rica decoración vegetal cincelada a base de sinuosos tallos y hojas de acanto inunda los tres cuerpos, a excepción de las zonas molduradas de separación; este follaje se distribuye en el primer cuerpo en torno a óvalos. Las cadenas parten para unirse al manípulo de cuatro grandes asas en *ese* vegetalizadas asidas al borde, con elaborados eslabones calados articulados a base de piezas cuadradas y rectangulares alternantes. El manípulo tiene forma acampanada y bellos motivos vegetales cincelados; de sus cuatro asas en *ese* penden cuatro cadenas con iguales eslabones, pero de menor tamaño y con óvalos calados, que sujetan el anillo del lampadario. La pieza, de bella factura, no está punzonada, lo que dificulta su fijación cronológica. No obstante, su traza y decoración por medio del cincelado o grabado con motivos vegetales de acantos estilizados, de suaves movimientos y escasamente resaltados, nos lleva al tercer cuarto del siglo XVII. En el inventario del año 1615 no figura, pero si en el del 1752 ("Mas una lampara de plata grande en la capilla maior"), y en todos los del siglo XIX.



LÁMINA 2. *Lámpara (Tercer cuarto del siglo XVII). Parroquia de la Inmaculada Concepción de Canena (Jaén).*

3.2. Siglo XVIII

Cáliz. Plata en su color, sobredorada la copa en su interior. Estado de conservación bueno. Medidas: altura 21,5 cm, diámetro del pie 14,5 cm, de la boca 8 cm. Los punzones y burilada se encuentran en el borde interior del pie. La del fiel contraste-parcialmente frustra- (CAS)TILLO/ A 26[33]. La A lleva un punto sobre ella, y conserva adornos de hojas largas lisas; este punzón puede ser del fiel contraste cordobés Francisco Alonso del Castillo, y es semejante al que está estampado en una bandeja de vinajeras en Santa Cruz (Córdoba), con la fecha 1726 y los mismos adornos. Seguidamente figura la marca de la ciudad de Córdoba, león rampante con bordura circular rodeada de dientes triangulares; y la tercera, la del artífice, se conserva frustra y de difícil lectura. Pie circular con cuerpo plano y borde vertical, dos zonas escalonadas, convexa la primera, cóncava sutilmente la segunda; sigue un gollete cilíndrico con diversas molduraciones y baquetón en la zona alta, nudo con forma de pera invertida decorado con motivos vegetales cincelados y picado de lustre los fondos, se remata con una estructura troncocónica con molduras en la parte superior e inferior; la copa ligeramente acampanada y separada de la subcopa por un filete. La obra, lisa -excepto en el nudo-, es correcta en sus proporciones y guarda una cierta relación compositiva con un cáliz conservado en la parroquia del Sagrario de la Catedral de Córdoba, labrado por Bernabé García de los Reyes y contrastado por Francisco Alonso del Castillo[34].

Copón. Plata en su color en el exterior, sobredoradora la tapa y la copa interiormente. Estado de conservación bueno. Hace algunos años fue plateado y se le fijo la cruz fundida que luce actualmente; en ella figura el siguiente repertorio iconográfico: la Paloma del Espíritu Santo, un cáliz con el anagrama IHS y el Cordero con el libro de los siete sellos, vides y espigas. Altura total 23,5 cm, incluida la cruz añadida (4,4 cm). Diámetro de pie 14 cm; tapa 12 x 10,5 cm, copa 10,6 x 11,7 cm. Copa de boca circular y perfil curvilíneo y semiesférico. La tapa está formada por diversos niveles decrecientes con superficies convexas, elevándose la última de manera abovedada sobre la que se alza una cruz latina añadida asentada en una pequeña basa. El pie es circular y está formado por un borde vertical sobresaliente que da paso a una zona convexa, y de ésta se pasa a otra decreciente, circular y moldura cónica truncada sobreelevada en la que asienta el conjunto del astil articulado por un gollete, anillo y anforilla de cuello alto en la que apea la copa. La pieza se presenta desprovista de todo adorno, lisa y torneada. Por suerte, está perfectamente marcada en el interior de la base, zona en la que también se encuentra la burilada. Las marcas son: la de la ciudad de Baeza, que es el escudo de la ciudad, y la del orfebre RAMOS. No aparece el punzón del fiel contraste, pero está fechada en 1745. Capel Margarito[35]

33 D. ORTIZ JUÁREZ, ob. cit., pp. 96-97.

34 M. NIETO CUMPLIDO y M. MORENO CUADRADO, *Eucharística Cordubensis*. Córdoba, 1993, p. 79.

35 M. CAPEL MARGARITO, "La platería de la Catedral de Jaén". *Libro Homenaje al Profe-*

escribió sobre este platero: "RAMOS, Miguel. Vecino de Baeza, con domicilio en la calle Puerta Chica, de la parroquia de San Pablo (la parroquia de los plateros) de 42 años de edad, viudo y sin hijos; dice que es, asimismo, ballestero "y mi oficio Mrto de Platero el que por razon de la cortedad del País y no haber obras maiores que hacer me dejará el dicho mi oficio ciento cincuenta ducados... Y para que me aiude a trabajar en dicha Platería tengo un oficial al que doi el día que trabaja cuatro reales y medio de vellón". Miguel de Ramos fue un importante platero baezano, activo en esta ciudad en la segunda mitad del siglo XVIII. De sus encargos para Baeza no se conservan piezas, pero se ha señalado que: "En 1746 aderezó 12 copones para la parroquia de la Santa Cruz. Realiza los arreglos de una cruz de plata de la parroquia de San Vicente Mártir, en 1755, labrando para la misma iglesia otra cruz de plata "y un cañón de cobre", en 1773. En 1752 presentó, junto con Pedro de León, una petición ante el Concejo para que se le diese libres de cargas concejiles, según reales decretos al respecto. En 1745 labra un cáliz de plata para la iglesia de San Ignacio". Fuera de Baeza, y en torno al año 1786, compuso un cáliz de plata sobredorada para la parroquial de Begíjar[36], obra que sí se conserva en este templo, siendo -junto con el copón de Canena- las únicas piezas por el momento salidas del obrador de este platero que han llegado a nuestros días.

Copón. Plata en su color, interior de la copa sobredorado. Estado de conservación bueno. Medidas: altura 31 cm, diámetro del pie 15 cm, de la copa 16,5 x 12,2 cm. Tapa 15 x 11 cm. Cruz 4 cm de altura. Los punzones se conservan muy frustros y prácticamente ilegibles junto al borde externo del pie, la burilada en el interior del mismo. Pie circular con zócalo y escalonamientos con superficies convexas; astil con una pequeña anforilla, nudo en forma de peonza y gollete resaltado en la base con anillos concéntricos. Copa alargada lisa y tapadera unida a ella con una charnela y composición igualmente escalonada, destacándose por su elevación el último cuerpo en forma de cono truncado sobre el que asienta una crucecita latina de perfiles romboidales y bolitas en los extremos de los travesaños. La dificultad de leer correctamente sus marcas nos impide vincular la obra con un artífice concreto, pero su composición nos lleva a relacionarlo con copones desornamentados del siglo XVIII.

Portapaz (lám. 3 A). Anverso de plata sobredorada asido al alma de madera del reverso, en buen estado de conservación, aunque se aprecia una pequeña falta de moldura en la base del lateral derecho. Altura total 19,5 cm. Anchuras: parte alta 13,5 cm, zona central 11,5 cm, el bajo a modo de pie 15 cm. Asa en forma de *ese* 12,5 cm de altura. Las marcas de esta pieza se encuentran en el anverso de la hornacina, pudiéndose apreciar una vez retirado el relieve de la Virgen con el Niño, que está sobrepuesto. La burilada en sierra se encuentra en el reverso. Las marcas son: MA/

sor Doctor Don Manuel Vallecillo Ávila. Granada, 1985, p. 381.

36 R. RODRÍGUEZ-MOÑINO SORIANO y J.P. CRUZ CABRERA, ob. cit., p. 190.



LÁMINA 3. A. *MATEO DÍAZ MARIÑO. Portapaz (1769).* B. *MIGUEL DE GUZMÁN. Portapaz (1796). Parroquia de la Concepción de Canena (Jaén).*

RIÑO, castillo/ 69 y oso con madroño/ 69. Dichas marcas pertenecen a Madrid y fueron estampadas en 1769, como indican las cifras que muestran las del castillo y la del oso con madroño[37]. En esta obra se han aplicado las técnicas del relevado o repujado, el cincelado y el fundido en el relieve de la Virgen. Se ha trazado a modo de hornacina enmarcada por tornapuntas -a veces asimétricas-, rocallas y decoración vegetal de acantos en los extremos de la base y ramos en el copete, rematado éste con una rocalla que alberga un óvalo periforme invertido con la cruz de Santiago; en la base otra rocalla luce la inscripción enmarcada entre *ces*: "FIAT/ IN VIRTUTE/ TUA" (Exista paz en tu virtud). El centro está ocupado por un ampuloso y bello relieve de la Virgen sedente con el Niño sobre su regazo, y enmarcada por un resplandor y nubes. En su conjunto la pieza es de calidad y una buena muestra de estilo

37 En los punzones del portapaz de Mariño se sigue la normativa decretada por Carlos III del año 1765, según la cual los objetos de plata fabricados en Madrid han de aparecer marcados con el escudo de Madrid-Corte (castillo) superpuesto a la fecha en décimas, el nombre del platero iría en el centro y el escudo de Madrid-Villa (oso y madroño) con la fecha en el pie, igualmente en décimas. A causa de haberse efectuado la unión de Fieles contrastes, desapareció la marca personal de éstos (A. FERNÁNDEZ, R. MUNOA y J. RABASCO, *Enciclopedia de la Plata Española y virreinal americana.* Madrid, 1985, p. 159).

rococó, destacándose en ella la belleza de la delicada y bien compuesta imagen de la Virgen con el Niño. Por todo ello entendemos que el portapaz de Canena contribuye en la creciente valoración de la obra de Mariño, aunque desconocemos los pormenores respecto a su llegada a la iglesia de esta villa giennense. En cualquier caso, la pieza se inserta dentro de la producción madrileña de la época, guardando relación con el portapaz del platero Antonio de Sandoval, fechado en 1790 y conservado en la Catedral Magistral de Alcalá de Henares[38]. El punzón MA/RIÑO es la marca del platero Mateo Díaz Mariño, gallego afincado en Madrid, ciudad en la que tuvo su obrador y desempeñó el cargo de mayordomo de la Hermandad de Mancebos plateros en 1753-1754, lo que le valió para quedar exento del examen de maestría. En 1770 fue mayordomo de de la Congregación de Plateros madrileños, falleciendo en 1792[39]. En 1770 realizó un juego de candeleros y en 1777 unas cantoneras de misal, ambos en plata en su color, que se conservan en el Museo Municipal de Madrid[40]. A su obrador se deben también una salva con pie y una cruz de despacho, más una mancerina, ésta perteneciente a la colección Hernández Mora-Zapata, datadas entre 1755-1759[41]. F.P. Cots Morató y E. López Catalá[42] han aumentado considerablemente el catálogo de piezas de Mariño en su estudio sobre la platería madrileña en la baronía de Planes, a saber: en 1770 para Planes una custodia de gran calidad, una salvilla con dos vinajeras y una campanilla; dos custodias para las iglesias de Catamarruc y Almudaina, también de 1770, y otras bandejas, vinajeras y campanillas para estas iglesias en 1771. Todo este conjunto fue donado a estas tres iglesias, que conforman la baronía de Planes (Valencia), por los primeros marqueses de Cruïlles, probablemente para conmemorar la confirmación, en 1769, del título de barón de Planes a don Joaquín Monserrat y Cruïlles.

Portapaz (lám. 3 B). Labrado por las dos caras en plata en su color y con bellos repujados. 16 cm altura x 10,5 cm en la parte más ancha. Asa trasera 9,5 cm. Buen estado de conservación. La articulación de esta paz se divide en tres partes bien diferenciadas: el basamento de media caña con cruz central y fondos escamados, un óvalo central con guirnalda de cuentas convexas ovaladas y relieve de la Inmaculada sobredorado (6,5 cm) con ráfagas grabadas, flanqueado por dos elegantes *eses* con volutas y ornamento floral en la zona más ancha de las mismas; se completa con un entablamento oblicuo -a modo de dosel- con salientes en esviaje que descansan sobre las volutas de las *eses*; el espacio entre el entablamento y el óvalo se graba con

38 J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Valor y Lucimiento. Platería en la Comunidad de Madrid*. Madrid, 2004, pp. 194-195.

39 J.M. CRUZ VALDOVINOS, *El Arte de la Plata. Colección Hernández Mora-Zapata*. Catálogo de la Exposición. Murcia, 2006, p. 298.

40 F.A. MARTÍN, *Catálogo de la Plata. Museo Municipal de Madrid*. Madrid, 1991, pp. 53 y 54.

41 J.M. CRUZ VALDOVINOS, *El Arte de la Plata…* ob. cit., p. 298.

42 F.P. COTS MORATÓ y E. LÓPEZ CATALÁ, "Platería madrileña en la Baronía de Planes". *Laboratorio de Arte* nº 21 (2008-2009), pp. 135-156. L.S. IGLESIAS ROUCO, "Platería madrileña de los siglos XVII y XVIII en Burgos: aportación a su estudio tipológico". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* tomo 55 (1989), pp. 440-450.

escamados y por él discurren dos guirnaldas de laurel atadas en las volutas, que salen de un florón situado en el centro del arquitrabe, decorado éste con estrías; sobre la cornisa *eses* con acantos sostienen una concha o rocalla. Las marcas con la burilada están en la cara trasera o reverso, la del platero Miguel de Guzmán frustra (MG./GU(M)/(AN).), la del fiel contraste Francisco Bartolomé de León frustra (L(E)ON/9(6?) y el punzón de la ciudad de Jaén (castillo, j.n, 17-3-2). En la iglesia de Santa María de Torredonjimeno (Jaén) se guarda otro portapaz de igual traza al descrito de Canena, también marcado por Miguel de Guzmán[43] (MG./GUZM/AN.) y el fiel contraste Francisco Martínez de León (LEON 96). Una simplificación de los portapaces de Miguel de Guzmán lo encontramos en el portapaz de la iglesia parroquial de Santiago de Jimena (Jaén); en él se mantiene el basamento, las grandes *eses* y el entablamento, que más bien parece un dosel -con cortinajes colgantes-, pero se han suprimido el óvalo y su ornamentación, y la imagen de la Inmaculada es distinta. La pieza se aleja de la bella factura de los portapaces de Canena y Torredonjimeno. En la iglesia de San Ildefonso se guardan dos portapaces, mejor ejecutados que el de Jimena, aunque con semejante composición y de finales del siglo XVIII; en ambos la iconografía alude a la advocación del templo al incorporar la imposición de la casulla al Santo por la Virgen María ayudada por un ángel. Teniendo en cuenta la marca del fiel constraste del año 1796, cabe precisar que la obra salió del taller de Miguel de Guzmán a finales del siglo XVIII y, aunque básicamente responde al estilo rococó, se aprecia en el dosel y en otros elementos decorativos influencias neoclásicas[44].

Naveta. Plata en su color, repujada, cincelada, con perilla de fundición. Estado de conservación bueno. Medidas: altura del pie 22,5 cm, diámetro de la base 8 cm, longitudes del cuerpo y puente 22,5 cm y 8 cm, respectivamente. Cucharilla de metal blanco con la marca Meneses (14,5 cm). Burilada y marcas en el borde de la popa. Dos son los punzones estampados, que corresponden a la marca de Francisco Bartolomé de León, apareciendo en ambas muy claras dentro de un rectángulo LEON, pero las escotaduras están frustras parcialmente, aunque de manera semejante a las del acetre del convento de Las Bernardas, de Jaén, obra de este platero[45]. En la pieza no aparece el punzón de la ciudad de Jaén. Pie circular decorado con cordón trenza-

43 Sobre la vida y obra del platero Miguel de Guzmán (MG/ GUZM/ AN): J.M. CRUZ VALDOVINOS y J.M. GARCÍA LÓPEZ, ob. cit., pp. 128-129. M. RUIZ CALVENTE, "Obras inéditas del platero Miguel de Guzmán en tierras de Jaén", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2012*. Murcia, 2012, pp. 523-541. M.S. LÁZARO DAMAS, "El platero giennense Miguel de Guzmán y Sánchez y la escultura relicario de San Eufrasio de la Catedral de Jaén", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2013*. Murcia, 2013, pp. 248-263.

44 Sobre el portapaz barroco en España: C. DE LA PEÑA VELASCO, "El portapaz barroco en España y su evolución tipológica", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2004*. Murcia, 2004, pp. 395-416.

45 M. CAPEL MARGARITO, *La silleria del coro y otras artes sunturarias de la catedral de Jaén*. Granada, 1999, pp. 218-221. En este estudio se señala que Francisco Bartolomé de León fue hijo de Cristóbal Félix de León y de su segunda esposa Juan de Molina. Ejerció el oficio de platero en Jaén, ciudad en la que desempeñó el cargo de fiel contraste desde 1776; se le cita en varios años cumpliendo esta función: 1797, 1800 y 1817. Murió en Jaén el 25 de septiembre de 1820.

do elevándose de manera escalonada una zona convexa, otra troncocónica resaltada con anillos helicoidales, y sobre todo ello un gollete convexo, con iguales exornos, coronado por medio de un bocel -también con anillos helicoidales-, sobre el que descansa el cuerpo de la naveta, semiovado y decorado con hojarasca de acantos repujados y cincelados. Tapa convexa y con charnela en proa y perilla en popa, puente liso de media caña. La naveta, aunque de inspiración seiscentista, puede situarse cronológicamente a finales del siglo XVIII o principios del XIX, y ello debido al tratamiento vegetal del cuerpo y a los anillos que embellecen su peana. Por las marcas cabe atribuirla al taller del artífice Francisco Bartolomé de León.

Hostiario. Plata en su color, interior sobredorado. Estado de conservación bueno. Medidas: recipiente 5 cm de altura y 11,5 cm de diámetro en la boca; tapadera con 10,5 cm de diámetro y 7,5 cm de altura, con la cruz incluida. El recipiente es semiesférico, la tapadera escalona con moldura convexa y zona acampanada con cruz de sección romboidal elevada sobre un pequeño basamento en forma de cáliz. No está punzonada. Obra de gran simplicidad, sin nungún tipo de decoración. Su traza responde a modelos barrocos tardíos[46].

Portaviático. Caja cilíndrica para llevar el Santísimo, de plata en su color y sobredorada en su interior. Estado de conservación bueno, conserva la anilla pero le falta la cadena. Medidas: altura 2 cm, caja 7,5 cm, tapadera -con charnela- 7,6 cm de diámetro interior y 7,8 de diámetro exterior. No está punzonada. En la cara delantera se alza una custodia grabada sin resalte, compuesta por su pie ovalado y sobre el un rectángulo en el que descansa el nudo igualmente ovalado; este cuerpo luce un ajedrezado; el sol enmarcado por un círculo -con anillos concéntricos en su borde- porta cruz y rayos llameantes y triangulados en torno al viril, decorándose éste con una cruz y dos clavos en su base símbolos del martirio de Cristo. No son abundantes estas cajitas portaviáticos; en la iglesia de Santa María de Torredonjimeno (Jaén) se guarda una de traza circular y bello repujado, fechada en 1670[47]. La de la parroquial de Albuñuelas, en Granada, está fechada en 1733 y -como la de Canena- lleva una custodia grabada y sin resalte en su cara principal[48]. Teniendo en cuenta estos antecedentes y el estilo barroco avanzado de la pieza podemos fijar su cronología por los mediados del siglo XVIII. En el inventario de 1752 ya se cita un relicario (portaviático), en el de 1810 se le describe así: "un relicario de plata para administrar el señor en el pecho", en el de 1819: "una caxita para quando sale S.M al

46 En la iglesia parroquial de El Salvador, de Albuñuelas (Granada), se conserva un ejemplar prácticamente similar, contrastada por Antonio de Ocaña y Caballero (1761). Semejante es también el hostiario de la parroquial de Gor (Granada), fechado en 1721. (M. CAPEL MARGARITO, *Orfebrería religiosa de Granada*, II. Granada, 1986, p. 81, figura 129, y p. 136, figura 259).

47 R. ANGUITA HERRADOR, *Arte y Culto. El tema de la Eucaristía en la provincia de Jaén*. Jaén, 1996, p. 203.

48 M.P. BERTOS HERRERA, *El tema de la Eucaristía en el Arte de Granada y su Provincia*. T. II. Granada, 1985, pp. 593-594, figura 108.

pecho de id. (plata)", en el de 1862: "una caja o relicario de plata para administrar el viático y una bolsa", en el de 1867: "un relicario para administrar a S.M. en el pecho sobredorado".

Cruz de Altar. Plata en color. Fundida, repujada y cincelada. Cristo (8 x 6,5 cm) de tres clavos colgante de bulto, fundido y sobredorado. Estado de conservación bueno (plateada). Medidas: Cruz 27 x 26,5 cm, nudo 11 cm, altura del pie 11,5 cm, distancia entre las patas 22,5 cm. No son visibles las marcas exteriormente. Cruz latina con brazos y terminaciones de perfil rectilíneo, aunque con tornapuntas vegetalizadas con pequeñas perillas en tres de los extremos. Los travesaños se resaltan por medio de molduraciones cóncavo-convexas y frentes planos. El nudo está conformado por un cuerpo acampanado de traza hexagonal con lados menores y mayores, rellenos éstos - respectivamente- con una orla de espigas y rocallas y con óvalo flanqueado por palmas; se eleva sobre un basamento acampanado en posición inversa de igual traza y con motivos vegetales entre molduraciones resaltadas; a un lado y otro del nudo figuran dos golletes cóncavos. El pie alto es de planta triangular con perfil formado por tornapuntas -con los frentes lisos-, sinuosas y avolutadas que terminan en patas de garra sobre bola; las caras -de borde igualmente sinuoso- se embellecen con espejos lisos y convexos entre rocallas, movidas tornapuntas y hojas de acanto, que también cobijan las volutas de las tornapuntas de los pies. La carencia de marcas visibles nos impide catalogar con cierta precisión esta bella obra, en la que se aúnan la sencillez y limpieza de los travesaños del árbol -de inspiración neoclásica- con una rica ornamentación rococó, especialmente visible en el nudo y pie. Cabe situarla cronológicamente a finales del siglo XVIII. En el inventario de 1810 se incluye por vez primera y se describe de la siguiente manera: "Un cruz de plata con su pie triangulado y un Crucifijo de plata sobredorado para los baptizos y altar".

3.3. Siglo XIX.

Juego de Vinajeras. Plata en su color. Estado de conservación de las jarritas malo, faltando en una la tapadera, en la otra la letra inicial de su función. La salvilla (13 cm de ancho x 19 cm de longitud), elevada sobre cuatro patitas trianguladas y en *ese*, es oval con borde moldurado y rosario de perlas, el fondo es liso y en el centro están estampas las marcas. Los punzones son: el del platero F./Muñoz, león rampante de la ciudad de Córdoba y el del fiel contraste LEON con las cifras 61 (1861) colocadas sobre la escotadura del casetón. La marca del fiel contraste cabe adjudicarla a Cristóbal José de León[49]. Las vinajeras (altura 9,5 cm, diámetro de la base 3,5 cm y diámetro de la boca 3,5 x 4 cm) presentan el cuerpo aovado, cuello elevado, boca sinuosa y cortada en bisel, asas cuadradas en la parte alta y en diagonal en el resto -que aumentan la impresión lineal del conjunto-, tapaderas convexas, pie circular unido al cuerpo por un cuello troncocónico. Marcas: el león rampante cordobés, la del fiel

49 D. ORTIZ JUÁREZ, ob. cit., pp. 153-154.

contraste (V)EGA (con la V frustra), con las cifras frustras, que se corresponde con el platero Diego de la Vega y Torres[50]; en la del artífice sólo es legible una E o F en la escotadura de su casetón. Las jarritas responden a un modelo típico del Neoclasicismo de principios del siglo XIX, aunque en los talleres andaluces se empleó más avanzado el siglo. Se pueden fechar entre 1816 y 1828 como acredita la marca de Vega con su variante en V[51]. La silueta de ambos recipientes se inspira en vasos griegos y romanos, tal y como es empleada también en jarras de aguamaniles[52]. Sobriedad, nitidez volumétrica y elegancia son calificativos que las definen. El diseño fue ampliamente divulgado por la Real Fábrica de Platería Martínez, de Madrid[53].

Cáliz. Plata en su color, copa en su interior sobredorada. Buen estado de conservación. Medidas: altura 23,5 cm, diámetro de boca 8,5 cm, del pie 13,5. Las marcas están estampadas en el borde exterior del pie; la del fiel contraste VEGA[54], con escotadura o casetón en la zona inferior para las cifras, muy frustras, pero que pueden corresponder a 18, es decir, al año 1818; le sigue el punzón de Córdoba con un león rampante y la del artífice, parcialmente frustra, …TOS, que puede ser la de Francisco de Paula Martos[55]. Copa acampanada con la subcopa separada por un bocel; astil liso de traza troncocónica, que con igual forma, pero más alargada e invertida, se repite debajo del nudo, quedando éste con su cuerpo cilíndrico como puente de unión y decorado con orlas trenzadas; pie escalonado de perfil circular con zócalo ligeramente inclinado y plano, ornamentado con anillos concéntricos y decoración de entrelazado geométrico, superficie plana con los mismo anillos y orla de palmetas que se eleva para recibir el astil de manera troncocónica, también con anillos y orla trenzada. Este cáliz, de esbelta y elegante traza, aunque cordobés, debemos relacionarlo con obras madrileñas realizadas en el reinado de Carlos IV. Especial relevancia adquiere la forma del nudo, astil y decoración que siguen de cerca los modelos cortesanos[56].

Cáliz. Metal blanco de Meneses (Madrid). Buen estado de conservación. Medidas: altura 24,4 cm, diámetro del pie 11,3 cm, de la boca 8,5 cm. Marca MENESES (Madrid) en el pie en un rectángulo con rayos. Copa acampanada con subcopa moldu-

50 Ibídem, pp. 169-172.

51 Ibídem, pp. 171-172.

52 J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Valor y Lucimiento…* ob. cit., pp. 212, 218, 220, 234.

53 F.A. MARTÍN (com.), *El aragonés Antonio Martínez y su Fábrica de Platería en Madrid.* Madrid, 2011. En la iglesia de San Andrés de Baeza hay un juego de vinajeras semejantes a las de la iglesia de Canena, labradas por el platero Manuel Blázquez y fechadas en 1830 (J.M. CRUZ VALDOVIOS y J.M. GARCÍA LÓPEZ, ob. cit., pp. 109-109, figura 136).

54 D. ORTIZ JUÁREZ, ob. cit., pp. 169-172.

55 Ibídem, p. 157.

56 F.A. MARTÍN, *Catálogo de la plata…* ob. cit., pp. 155, 156, 157, 158. J.M. CRUZ VALDOVINOS y J.M. GARCÍA LÓPEZ, ob. cit., pp. 111-113, figuras 139, 141 y 142. F.A. MARTÍN y C.G. MARTÍNEZ, *El arte de la platería en S. Juan de Dios de Granada*. Granada, 1981, p, 148 (Custodia. Madrid. Antonio García Mascaraque. 1807. Este ostensorio luce un astil igual que el del cáliz de Canena).

rada de manera convexa, astil abalaustrado, con nudo periforme invertido, y pie circular con zócalo y superficie convexa con cruz grabada inserta en un círculo y acompañada de cuatro hojas. Sencillo modelo de la Casa, sin grandes pretensiones, inspirado en modelos de plata lisa del siglo XVIII.

3.4. Siglo XX.

Custodia de sol. Plata en su color. Estado de conservación bueno. Medidas: 70 cm de altura, diámetro del pie 27,5 cm, viril 9,5 cm, rayos 32 cm. Está punzonada con dos marcas en el anillo del viril: hexagonal con las letras G/C (?), rectangular con ELO, que puede corresponder a la del fiel contraste; otras dos están estampadas en la base de la peana o pie, una repite la anterior marca poligonal, la otra es la del artífice inserta en un rectángulo con casetón: FG/ HERRERA. Hay dos más en el zócalo del pie, la hexagonal G/C (?) y ELO[57]. Pie con seis lóbulos decorados en su base con orlas de perlas y entre ellas ovas con palmetas y dardos; la superficie que le sigue se adaptada a los lóbulos y se alza para recibir el astil con una estructura troncocónica poligonal, ornamentándose todo ello con rosas y palmetas cobijadas por *ces* y tallos ascendentes, los fondos se rellenan con labores de picado de lustre. El astil de traza hexagonal queda interrumpido por un nudo central ovoide partido por un anillo, su decoración repite a menor escala la rosas entre *ces* y el resto con picado de lustre. El viril, cuya luneta esta sobredorada, presenta una orla de perlas que circunda a una guirnalda con perlas triples en sus puntas; está rodeado de una amplia aureola engalanada con *ces*, tallos y hojarasca de acantos, rosas y palmetas. Se ultima la custodia con una cruz elevada sobre un rico follaje de acantos. Sin duda, estamos ante una rica custodia de sol, repleta de repujados, en la que de manera absolutamente ecléctica se combinan estilemas obtenidos de los repertorios estructurales y ornamentales del gótico y rococó. El 22 de octubre 1940 el párroco de Canena, D. Ángel Campos Baeza, remitió una solicitud al Vicario de la Diócesis de Jaén para bendecir la "Custodia nueva"[58]. A tenor de este dato cabe pensar que la obra había sido adquirida con anterioridad a esta fecha, y además por el estilo historicista de la misma hemos de suponer que fue labrada por F.G. HERRERA por este tiempo con arreglo al modelo del Ostensorio de San Cayetano de Córdoba, pieza fechada en 1900[59].

57 Sobre las marcas de la Custodia de Canena, vid: R. ANGUITA HERRADOR, ob. cit., p. 245.

58 Archivo Episcopal de Jaén. Solicitud de D. Ángel Campos Baeza. Canena. 22 de octubre de 1940.

59 En el convento de San Cayetano, de Córdoba, regentado por los Carmelitas Descalzos, se conserva un ostensorio de plata de semejante traza al de Canena, diferenciándose sólo en el rico programa iconográfico, inexistente en éste. El P. Juan Dobado, a quien agradezco su colaboración, analiza la pieza cordobesa en su Tesis Doctoral sobre dicho cenobio, en estos términos: "La primera obra datada en 1900 es el gran Ostensorio de plata, que lleva las marcas: L/900/ A.MERINO, león, HERRERA/ Y LEÓN. Se trata de una obra de carácter historicista, donde se unen elementos de gusto clásico con otros estilos como el rococó, el manierista e incluso el gótico, habitual en la obra del platero Herrera y León. El resultado es una pieza de gran efecto y belleza. En el pie lleva una extraordinaria colección de relieves con la Sagrada Familia, la Última Cena, la Crucifixión, Jesús y los niños, Cristo camino del Calvario y el Lavatorio. En el sol podemos ver medallones con la Virgen del Carmen, Santa Teresa, Jesús Nazareno,

Copón. Plata en su color, interior del vaso sobredorado. Estado de conservación muy bueno. Medidas: altura 22,5 cm, diámetro del pie 13,5 cm, de la copa 11,8 cm y de la tapadera 12 cm. En la base interior del pie figura grabada: MADE IN SPAIN. Pie elevado sobre zócalo del que se eleva para conectar con el nudo una estructura cónica hexagonal; el astil es igualmente hexagonal, así como el nudo. La copa es de tipo cilíndrico, decorándose con anillos abocelados sutilmente y orla con espigas y hexágonos; la tapadera ligeramente convexa, con cruz griega, presenta la misma ornamentación que la copa. Es obra de fina ejecución y diseño ecléctico de la segunda mitad del siglo XX.

Crismeras. Plata en su color. Estado de conservación bueno. Las que contienen los óleos del crisma (+) y de los enfermos (O) están unidas, la del óleo (C) de los catecúmenos suelta. Las tres tienen las mismas medidas: altura 10,5 cm, base 3 cm. La marca está estampada en el puente de unión de los recipientes C-+, y en las letras C, O más en la +. Insertas en un rectángulo figuran las letras C/L.R. La traza es muy sencilla, simplemente tres cilindros con boceles en la base y con tapaderas cupiliformes con boceles en su arranque, coronadas con sus respectivas letras identificativas de cuidada caligrafía y cruz.

Apéndice documental

Documento 1

Canena. 1573, marzo 23.
Escritura del platero Diego Vélez, vecino de Baeza, por la se obliga a labrar una custodia de plata para la iglesia parroquial de Canena con arreglo a determinadas condiciones.
AHMC. Sección Protocolos Notariales, Escribano Jerónimo de Arcos.

"f. 711r/ *Obligacion de la custodia que haze Belez platero. En la villa de Canena en beynte e tres dias del mes de marzo de myl quynientos y setenta y tres años ante mi el escribano publico y testigos aqui contenidos Diego Belez platero vezino de Baeza estante en,esta villa se obligo de hazer para la iglesia d,esta bylla para llebar el Santysymo Sacramento una custodya de plata conforme a otra custodya de la Madalena de Baeza la qual se obligo de dar fecha e acabada para el domingo de la Santysima Trynydad primero que byene d,este año de myll e quynyentos y setenta y tres años*

los Evangelistas y el escudo de la Orden". En la parroquia de Cazorla (Jaén) se guarda una custodia de sol, marcada por el platero F/G HERRERA, de composición muy semejante al ostensorio de Canena, aunque el sol está enriquecido con pedrerías y los lóbulos del pie se aumentan con otros menores alternantes. M. Capel Margarito, que la ha estudiado, considera que es una pieza de obrador madrileño y de la fecha grabada en ella: "Donativo de Sra. Vda. de Dn. Miguel Marón, Dª Dolores García Ortega. 13 Diciembre 1944" (*El arte de la platería en Jaén o continuación del catálogo de su orfebrería religiosa*. Jaén, 2000, p. 162).

con las condyzyones syguyentes: es condyzyon que la an de dar la meytad del dinero luego / yten es condyzyon que la dicha custodia a de tener de plata solyda syete marcos medyo mas o menos/f. 711v/ *yten con condyzyon que de cada marco a de llebar a dos myll dozyentos diez maravedis conforme a la ley del reyno y que a de ser de plata fyna conforme a la ley / yten condyzyon que porque el valor d,esta custodia se le a de pagar de trabajo de lymosna que se a de ganar que sy para el dya de la Santysyma Trynydad qu,es el dya que a de entregar la custodya no estubyere todo el dinero ganado que por el resto que faltare a de guardar para el dia de Nuestra Señora de Agosto hazyendo nueva obligacion de resto por una o dos personas /yten qu,el dicho dya del entrego entre el y las personas que le an de pagar se a de tratar del balor de la hechura y antes que se reszyba conzertarse entre ellos y sy no se conzertaren en,el dicho prezyo que las personas que lo an de pagar la lleben a persona que la tase y conforme a el parezer del platero que la byere como sea platero por aquello se pague y quando bynyere a estos terminos el dicho Belez a de hazer su parte de limosna / y con estas condyzyones e de la manera que dicha es se obligo de hazer y dar hecha la dicha custodya para el dicho dya de la Trenydad y donde no que a su costa la hagan o manden hazer los dichos que la han de pagar y por los maravedis que ayan dado y con su juramento y esta escrytura le basten ejecutar y el bachiller Cotyllas cura d,esta bylla y Miguel Sanchez Garzon y Anton Sanchez* /f. 712r/ *y Hernando de Padylla* (…) *e Pedro Lopez de la Fuente e Pedro de Palenzya vecinos d,esta bylla qu,estaban presentes juntamente e de mancomun e a boz de uno y cada uno por sy e por el todo* (...) *se oblygaron de le dar e pagar a el dicho Diego Belez platero los maravedis que montare la dicha custodya a los plazos contenidos en,esta escritura y para ello anbas partes obligaron sus personas e bienes abidos e por aber dyeron poder a las justizias de su majestad espezyalmente Diego Belez a las justizias d,esta bylla y el dicho Miguel Sanchez y consortes a las justizias de Baeza* (...) *testigos Bartolome Blazquez y Pedro Gato e Pedro Alonso Herrador vecinos d,esta bylla. El licenciado Cotillas. Pedro de Palençia* (…). *Diego Belez.Paso ante mi Jeronimo de Arcos escribano publico*”.

Qualche appunto sui maestri orafi ed argentieri napoletani del XVII e XVIII secolo

RENATO RUOTOLO
Storico dell´arte

Un corposo fascicolo processuale, datato agli anni 1771 e 1772, ci introduce in alcune vicende riguardanti l'arte orafa napoletana, non limitandosi a informarci sui fatti di quegli anni, ma risalendo ad altri analoghi, verificatisi nel corso del Sei e Settecento[1]. Qualcuno dei documenti che lo compongono era in parte noto ai Catello, forse attraverso fonti e redazioni diverse, per cui voglio riproporlo, con altri, per trarne ulteriori elementi utili per la conoscenza della storia della "Nobile Arte degli orefici" napoletana e di alcuni suoi maestri. Questa documentazione ci consente di recuperare nuovi nomi di orafi, di argentieri e di alcuni consoli della loro arte, nomi ai quali gli studiosi dell'arte orafa potranno collegare punzoni non ancora identificati oppure opere ancora anonime. La possibilità di favorire un avanzamento delle conoscenze nella materia mi ha spinto a pubblicare le carte in questione, senza la pretesa di apportare un contributo definitivo, possibile soltanto attraverso l'incrocio ed il possesso di dati che non sono tutti a mia disposizione o che potrebbero sfuggirmi. Infatti la bibliografia sugli argenti napoletani conta oltre ai testi di Elio e Corrado Catello, facilmente verificabili, un certo numero di schede di catalogo e di articoli, che gli specialisti della materia certamente conoscono.

All'origine dei fatti che seguono è un esposto inviato al re Ferdinando IV da Francesco Nastro, gioielliere attivo per la Corte[2]. La copia inserita negli atti processuali non è datata ma dovrebbe risalire a poco prima del 9 agosto 1770, quando un

1 Archivio di Stato di Napoli (ASNa). Attuari diversi, busta 207, fascicolo 5.

2 Ibídem, ff. 2r-9v. Questo documento sembra essere noto soltanto parzialmente ai Catello, forse attraverso una copia incompleta, per cui vi ritorniamo su, traendone altre conclusioni. Cfr. E. e C. CATELLO, *Argenti napoletani dal XVI al XIX secolo.* Napoli, 1973, pp. 40 e 185, nota 21.

real dispaccio affidava la denuncia alla Regia Camera della Sommaria dove l'attuario Prisco Letizia la esaminò e condusse l'istruttoria. Il documento si riferisce ai lavoranti di oggetti in oro, gioiellieri e bigiottieri che, secondo Nastro, spesso usavano oro di caratura diversa e più scadente di quello prescritto nelle regole dell'Arte degli orafi, "con sommo danno, e pregiudizio dei particolari compratori, non meno che del pubblico commercio". Per evitare questi inconvenienti Nastro proponeva la fondazione di una Reale Officina dove si fabbricasse, in regime di monopolio, tutto l'oro necessario alla città di Napoli e al Regno, proibendosi a chiunque altro di vendere oro agli orafi. La sua direzione sarebbe stata attribuita con gara d'appalto, salvo la prima volta: infatti Nastro chiedeva che per i primi sei anni ne fosse lui il responsabile.

Non è il caso di soffermarsi sui 22 punti previsti da Nastro per regolare l'organizzazione dell'eventuale nuova officina: si va dai prezzi dell'oro alle penalità imposte a chi avesse imbrogliato sulla caratura e ai compiti assegnati ai consoli dell'Arte orafa. Qui basterà segnalarne per sommi capi soltanto alcuni, utili per fornire un contributo alla conoscenza dell'arte dei gioielli in oro napoletana, conosciuta finora pochissimo anche a causa della scarsità di oggetti superstiti. Innanzitutto Nastro proponeva che la nuova Real Officina potesse vendere soltanto oro di 18 carati, ad eccezione di quello da usare per le saldature, di 12 carati. L'oro di purezza superiore ai 18 carati non poteva essere usato per fare leghe ma soltanto per ricavarne manufatti. L'officina avrebbe garantito la caratura imprimendo sui singoli lingotti un punzone, il "Regio Merco". Dal punto XVII si apprende che l'oro puro, ricavato dalla fusione e raffinazione di oggetti vecchi oppure degli avanzi di lavorazione, veniva detto "volgarmente… oro di Carafa". Anche la sua produzione doveva essere affidata esclusivamente alla Real Officina. Tutti gli oggetti d'oro dovevano recare il punzone della Real Officina e quello dei consoli dell'arte, ciò doveva valere anche per i lavori di bigiotteria in oro da 18 carati, fino ad allora non soggetti al punzone consolare. Il titolare della Real Officina sarebbe stato autorizzato a ispezionare tutte le botteghe e le case di orafi, gioiellieri, lavoranti e rivenditori per assicurarsi che non vi fossero oggetti non verificati e non punzonati. Infine, la Real Officina avrebbe dovuto rilasciare l'autorizzazione ai venditori all'incanto di oggetti in oro.

L'istruttoria di Prisco Letizia fu molto accurata. Egli, il 19 febbraio 1771, si recò a sorpresa nelle strade dove si aprivano le botteghe degli orefici e prelevò da ognuna un oggetto in oro per farne esaminare la qualità del metallo[3]. Le prove, effettuate presso la Regia Zecca, non furono favorevoli alle asserzioni di Nastro e, alla fine, tutto finì in un nulla di fatto: un real dispaccio del 28 marzo 1772 chiudeva la disputa, concludendo che le accuse contro gli orefici erano insussistenti e imponendo un "perpetuo silenzio sull'assunto"[4]. Anche la proposta della nuova Real Officina fu rigettata perché ritenuta dannosa.

3 ASNa. Attuari diversi, busta 207, fascicolo 5, f. 19r-v.
4 Ibídem, f. 118r.

Come si può facilmente comprendere, l'esposto e la proposta di Nastro provocarono le reazioni dei membri dell'arte orafa e dei consoli che intendevano conservare i propri privilegi e stornare le insinuazioni di brogli sulla caratura dell'oro[5]. Indipendentemente dall'esito negativo della denuncia di Nastro, va detto che essa provocò la produzione di un'abbondante documentazione, utile per portare nuova luce sull'arte degli orafi e degli argentieri. Nel documento relativo al sequestro dei gioielli sono segnati i nomi dei ventuno maestri orefici coinvolti. Poiché la conoscenza dell'arte orafa napoletana è in uno stato quasi embrionale, ed in vista di un suo sperabile avanzamento, mi sembra opportuno riportare in nota i nomi di questi maestri, autori o venditori di oggetti in oro, talvolta ornati da pietre[6]. Non saprei dire se i 21 rappresentassero tutta la categoria degli orefici ma ritengo di si in quanto non si comprende perché sarebbe stata fatta una selezione delle botteghe da cui prelevare i gioielli da esaminare e sulla base di quali criteri[7]. Del resto lo stesso Nastro, in un esposto al Re non datato, ma anteriore al febbraio 1771, aveva proposto che venissero prelevati in tutte le botteghe degli orafi dei lavori da far esaminare[8].

Fra i cognomi ne emergono alcuni del tutto sconosciuti, altri riscontrabili anche fra i maestri argentieri dal Sei all'Ottocento, ad attestare probabili parentele, come nel caso di Giovanni e Baldassarre Maresca, Gennaro Anastasio, Gennaro Califano, Antonio De Rosa, Nicola Alvino e Francesco De Angelis[9]. Gli ultimi tre orafi hanno nomi e cognomi corrispondenti a quelli di alcuni argentieri ma per Alvino e De Rosa[10] non siamo in grado di affermare se si tratti delle medesime persone o soltanto di omonimia, mentre per De Angelis siamo di fronte ad un'omonimia, in quanto l'altro Francesco viveva ancora negli anni trenta del XIX secolo[11].

Gli atti istruiti nel 1771-72 ci consentono di colmare un vuoto nella serie settecentesca dei consoli dell'arte orafa, molto lacunosa tra il 1758 e il 1774. Infatti nel corso del giudizio gli interessi ed i privilegi della corporazione furono difesi dai quattro consoli, Gaetano Sica, Saverio Manzone, Gennaro Telese e Donato Di Roberto, i primi tre già conosciuti come argentieri, il quarto finora ignoto ma, probabilmente,

5 In un esposto databile a poco prima del 14 giugno 1771 Nastro lamenta il boicottaggio delle proprie attività commerciali, con conseguenti danni economici, effettuato dagli altri orafi per ritorsione contro l'esposto da lui avanzato. Cfr. ASNa. Attuari diversi, busta 207, fascicolo 5, f. 37r-v.

6 Ibídem, f. 19r-v. I gioielli furono prelevati dalle botteghe di Giovanni S. Maria, Carlantonio Ursi, Gennaro Anastasio, Crescenzo Sanges, Antonio De Rosa, Nicola Alvino, Gennaro Di Gregorio, Gennaro Attanasio, Baldassarre Maresca, Alessandro De Gregorio, Nicola Evangelista, Gennaro Rinaldino, Gaspare Panza, Francesco Orlando, Gennaro Califano, Salvatore Scalia, Pasquale Cuccaro, Cristoforo d'Emilio, Giovanni Maresca, Crescenzo Iervolino, Francesco De Angelis.

7 Va detto che l'attuario Letizia fu sempre molto preciso nel descrivere fatti e motivazioni, per cui mi pare strano che non giustificasse in alcun modo i criteri di scelta delle 21 botteghe. Ciò mi fa pensare che esse rappresentassero la totalità di quelle abilitate alla vendita di oggetti in oro.

8 ASNa. Attuari diversi, busta 207, fascicolo 5, f. 18r-v.

9 Per gli argentieri di queste famiglie si veda E. e C. CATELLO, ob. cit., passim.

10 Un Nicola Alvino, argentiere, fu console dell'arte nel 1745, 1749, 1751 ed ancora nel 1777. Ibídem, p. 102. Ad un Antonio De Rosa si attribuisce un punzone posto su un servizio da scrivere del 1751. E. e C. CATELLO, *I marchi dell'argenteria napoletana dal XVI al XIX secolo*. Napoli, 1996, p. 53.

11 Ibídem, p. 67.

maestro orefice. Quel che non si sapeva era la loro elezione al consolato, avvenuta nel 1770 in quanto firmarono sul finire del febbraio 1771 un esposto contro Nastro inviato al Re[12]. Ora si spera che a questi quattro nomi presto si possano collegare i relativi punzoni consolari[13], contribuendo a datare con maggior precisione qualche oggetto in argento su cui possano vedersi incussi.

Gli atti raccolti dall'attuario Letizia e le dichiarazioni dei consoli e di Francesco Nastro ci fanno intendere come più volte in precedenza erano stati inviati alle autorità o ai consoli esposti simili a quello appena da noi esaminato. Di questi alcuni sono allegati in copia o in sunto fra i documenti raccolti da Letizia e un paio sono utili per gettare nuova luce sulla vita della corporazione e dei suoi membri. Il più antico risale al 24 agosto del 1639[14] ed è il verbale di un'assemblea degli orefici e argentieri in cui, su proposta dei consoli, si deliberò di imporre a tutti i maestri con la bottega aperta fuori dalla strada degli orefici di chiuderla e di trasferirla nella detta strada. Questo per osservare le antiche capitolazioni che lo imponevano e per fare in modo che tutti i maestri fossero concentrati e controllabili facilmente dai consoli dell'arte. In particolare sarebbe stato più agevole individuare oggetti rubati o di qualità inferiore. Sembra che a provocare questa delibera fosse una truffa a danno di un membro "della casa di S.E.", cioè del Vicerè, che aveva acquistato degli oggetti da una persona non immatricolata e con la bottega "fuori della strada dell'Orefici". Sappiamo che l'obbligo di operare nella zona degli Orefici era sancito dagli statuti della corporazione ma non veniva sempre osservato, tanto che delibere simili a questa del 1639 se ne erano fatte prima e se ne faranno ancora in seguito, evidentemente con risultati scarsi o solo momentanei, nonostante le pene minacciate. Come scrivono i Catello, le ragioni delle ripetute inosservanze stavano non soltanto nel "proposito di sfuggire alla più attenta vigilanza dei consoli" ma anche nei fitti altissimi richiesti per le botteghe nella zona degli Orefici[15].

La conclusione del 1639 ci consente di individuare quattro consoli ancora sconosciuti che la firmarono. Si tratta di Vincenzo de Angelo, Paolo Mazzola, Vespasiano Lanzetta e Giovanni Lorito de Gennaro. Essendo il documento dell'agosto 1639 si può ipotizzare che i quattro fossero stati eletti da poco ed aver esercitato il consolato fino ai primi mesi del 1640. I loro nomi non sono inclusi fra quelli resi noti dai Catello che menzionano altri maestri con il loro stesso cognome, attivi nel XVI

12 ASNa. Attuari diversi, busta 207, fascicolo 5, ff. 22r-24v. La carica dei consoli era annuale ma non partiva dall'inizio di ogni anno, di solito si svolgeva a cavallo di due anni in quanto le elezioni venivano svolte in ritardo, a volte anche verso la metà dell'anno. Cfr. E. e C. CATELLO, *Argenti napoletani…* ob. cit., pp. 89-90. I quattro consoli citati erano ancora in carica il 12 giugno 1771, quando nominano loro procuratore il dottor Francesco Sacco. ASNa. Attuari diversi, busta 207, fascicolo 5, f. 49r.

13 I nomi dei quattro maestri citati non si ritrovano fra quelli eletti al consolato neppure nel più aggiornato E. e C. CATELLO, *I marchi…* ob. cit.

14 ASNa. Attuari diversi, busta 207, fascicolo 5, ff. 94r-95r. Appendice documentaria I. La copia dell'atto fu tratta dal libro delle conclusioni, conservato nel 1771 nell'archivio della corporazione degli orafi ed ora perduto.

15 Cfr. E. e C. CATELLO, *Argenti napoletani…* ob. cit., pp. 31-33.

e XVII secolo[16]. Ai nostri nuovi consoli non riusciamo per ora a collegare nessun punzone fra quelli anonimi pubblicati dai Catello.

Degli altri fatti della vita della corporazione avvenuti prima del 1710 non ci interesseremo, rimandando ai Catello che, per quell'anno, segnalano una decisione del Vicerè che imponeva di marcare i lavori d'oro, fino ad allora esentati dalla punzonatura, stabilendone la caratura ed il prezzo[17]. Come si evince dagli atti raccolti dall'attuario Letizia questa prammatica vicereale era stata preceduta da una conclusione dei consoli e dei membri dell'arte orafa che qui prenderemo in considerazione per qualche utile informazione da trarne[18]. Anche in questo caso si partiva da una denuncia che adombrava frodi nei lavori in oro, pietre e d'altro genere. Perciò, a difesa del pubblico e del decoro dell'Arte, fu deciso di far punzonare anche i lavori in oro, come si faceva già con quelli in argento, e che l'oro non fosse inferiore a 18 carati, salvo per le catene, per cui si prescrivevano 22 carati e le maglie piene e non con l'interno cavo. Poiché molti oggetti in oro erano difficili da punzonare a causa della loro delicatezza e delle loro dimensioni, si deliberava che il marchio di garanzia doveva essere impresso su cera di Spagna.

Questo documento risulta interessante soprattutto per la presenza delle numerose firme apposte in calce, nell'ordine quelle dei quattro consoli, di dieci ex consoli, di cinque ex governatori del Conservatorio dell'Arte, e di 85 maestri che approvarono e ratificarono la delibera. Si tratta di una cospicua parte degli orafi e argentieri matricolati a Napoli e credo che una breve riflessione su queste firme potrà aiutarci ad arricchire qualche scarna biografia o a rivelare nomi ai quali si potrebbero collegare punzoni non ancora identificati. I consoli in carica firmatari, Gennaro de Marino, Antonio Attingendo, Giovan Battista d'Aula e Geronimo di Benedetto, sono già noti[19], mentre fra gli ex consoli, elencati in nota[20], registriamo soltanto un nome ancora sconosciuto, quello di Gennaro Avitabile, membro di una numerosa famiglia di argentieri, che dovette essere console prima del 1698, anno da cui partono gli elenchi consolari pubblicati dai Catello[21]. In quanto ai tanti nomi di maestri firmatari, non si specifica se argentieri oppure orefici, si preferisce elencarli in nota, senza soffermarsi ulteriormente su di essi[22]. E' probabile che non costitu-

16 Fra gli altri un Francesco d'Angelo, nato nel 1657, un Domenico Mazzola, console nel secondo Cinquecento, e vari Lanzetta. Cfr. E. e C. CATELLO, *Argenti napoletani…* ob. cit., pp. 61, 94, 131, passim.

17 Ibídem, pp. 35-36.

18 ASNa. Attuari diversi, busta 207, fascicolo 5, ff. 25r-33v. Le conclusioni della corporazione furono rese esecutive con regio assenso del 3 ottobre 1710. Ibídem, f. 32r-v.

19 E. e C. CATELLO, *Argenti napoletani…* ob. cit., p. 191.

20 Nel 1710 erano ancora attivi gli ex consoli Gennaro d'Onofrio, Gennaro Avitabile, Leonardo de Franco, Simone di Martino, Francesco di Giovanni, Giuseppe Cangiano, Aniello Grimaldo, Biagio Guariniello, Giovan Battista Buonacquisto, Gaetano Cimino.

21 E. e C. CATELLO, *Argenti napoletani…* ob. cit., p. 191.

22 Nel 1710 firmano i seguenti maestri: Nicola d'Ajello, Carlo Ruggiero, Gaetano de Martino, Onofrio d'Aurea, Domenico Antonio de Felice, Giuseppe Scarpato, Nicola Sessa, Giovan Antonio de Tomaso, Domenico Antonio Ricciardi, Nicola Lofrano, Giovan Angelo Scognamiglio, Domenico Ceppanello, Nicola d'Urso, Nicola di Marino, Felice Stellato, Nicola Cappuccio, Nicola de France-

issero l'intero corpo degli iscritti all'arte orafa: alcuni sono ben conosciuti, altri del tutto ignoti, molti sono membri di una stessa famiglia. Si spera che la pubblicazione dei loro nomi possa consentire agli specialisti della materia di riconoscere qualche punzone e qualche loro opera e di arricchirne la biografia.

Naturalmente, come spesso accade, le dure leggi non scoraggiarono le frodi. Ne ricordiamo alcune, segnalate nell'esposto di Nastro e prese in considerazione come precedenti dal Letizia[23]: nel 1754 il lavorante orefice Giuseppe Notaro fu condannato a due anni di esilio dalla provincia per i brogli sull'oro e per l'uso di punzoni falsi; il 5 novembre 1760, dopo un procedimento durato 5 anni, ben undici orefici[24] furono ritenuti colpevoli ma godettero di un indulto e pagarono soltanto le spese processuali. Ma il fenomeno dei brogli sull'oro doveva essere più diffuso delle province, dove non c'erano i consoli a controllare. E' ancora Nastro a segnalare un caso a Salerno, senza precisare in che anno, ma comunque forse non molto prima del 1771: allora gli orefici Francesco Luciano, Francesc'Antonio e Donato Giordano e Crescenzo Forte furono denunciati da alcuni clienti per truffa sulla caratura dell'oro e, solo dopo un accordo con i querelanti, godettero dell'indulto.

Come si vede, non bastò il timore delle multe, del carcere e dell'espulsione dall'Arte, minacciati nei capitoli della corporazione e nelle successive delibere e prammatiche, a fermare i brogli sulla qualità dell'oro e le conseguenti denunce. Per chi volesse ulteriormente documentarsi in materia basterà rimandare al testo dei Catello[25], ancora fondamentale per la conoscenza dell'arte orafa napoletana.

sco, Nicola Galdieri, Gennaro Testa, Gennaro Piccolo, Mattia Maldacea, Mattia Imparato, Carmeniello Catuogno, Giuseppe Turiello, Giovan Vittorio Saggese, Domenico Vinaccio, Domenico Riccardo, Carmine Ascione de Tenca, Nicola Attingenti, Michele del Duca, Giacomo di Massa, Nicola de Mase, Francesco Avitabile, Nicola de Segna, Nicola Saggese, Gennaro Attanasio, Stefano Reccia, Giovan Battista Saggese, Aniello Simeoli, Francesco Antonio Tiorno, Giuseppe Avellino, Giuseppe Savastano, Tommaso Testa, Gaetano de Felice, Giuseppe Buonacquisto, Angelo di Bisogno, Gennaro Cioffi, Nicola del Treno, Aspreno Lofrano, Filippo d'Aurea, Simone Cimmino, Nicola de Franco, Gaetano Stendardo, Tommaso Punzi, Paolo Avellino, Giovan Battista Ascione, Biase Manzo, Ignazio Pollio, Giovan Nicola Pollio, Domenico Restlamanca, Luca de Liguoro, Luca Ceraso, Giuseppe Ascione, Giovan Angelo Pagano, Geronimo Cannavacciuoli, Carlo de Martino, Gaetano Catuogno, Giacomo Morlando, Vincenzo Savastano, Nicol'Angelo di Gennaro, Giuseppe Desiderio, Domenico Galdiero, Domenico Montella, Nicola di Bisogno, Francesco Palumbo, Nicola Manzone, Giuseppe Palmentiero, Antonino Galano, Giuseppe Izzo, Giuseppe Cappuccio, Fabrizio Cafiero, Nicola Scarpato, Onofrio Strozzi, Giovan Domenico de Falco, Giosafat Guerrasio.

23 ASNa. Attuari diversi, busta 207, fascicolo 5, ff. 10r-15v.

24 Si tratta dei maestri Salvatore Testa, Saverio d'Amato, Giuseppe e Gennaro di Gregorio, Francesco di Vito, Domenico Lista, Antonio Palmonara, Antonio Frezza, Ferdinando di Bisogno, Nicola Ascolese e degli eredi del defunto Tommaso Testa.

25 E. e C. CATELLO, *Argenti napoletani…* ob. cit.

Appendice documentaria

Documento 1

Archivio di Stato di Napoli, Attuari diversi, 207, ff. 94r-95r.

"Copia. Die 24 augusti 1639 in solita audienzia della strada degli Orefici.

Intendendosi da noi nuovi furti d'argento, oro, e gioje, che si commettono in questa fedelissima Città di Napoli, e suoi distretti: e ultimamente nella casa di S.E., che s'erano comprati da persona non matricolata, e che tenea bottega fuori della strada dell'Orefici: e volendo per quello tocca a noi rimediare in parte con le persone suddite a nostra arte, acciò non se ne commettono così frequenti furti, avemo considerato, che il rimedio sarebbe che li maestri de bottega, uomini, e lavoranti di detta Arte debbiano stare de bottega per lavorare dove stanno l'altri in detta strada stabelita per detto esercizio da tempo immemorabile, che non vi è memoria del medesimo in contrario; ed in tempo delli Serenissimi Re di questo Regno, e in particolare da Re Cattolico, che eressero li privilegij di detta Arte, e in detta strada, e confirmarno li Capitoli come si dovesse reggere, e questo acciò stassero a vista di tutti, e del Consolato, quale visto lo che fanno, e lavorano ponno essere corretti conforme li Capitoli di detta Arte, e particolarmente li Capitoli 5°, e 7° roborati, e confirmati da essi Serenissimi Re; dove si dà a noi potestà de cacciare l'inobbedienti fuora di detta Piazza, e perciò abbiamo (salvo però il beneplacito di S.E. e suo Collateral Consiglio) concluso con voto, e parere della magior parte delli maestri di bottega, e Orefici di detta strada, ed arte fare ordine alli mastri, uomini, e lavoranti di detta Arte, che tengono le botteghe d'orefice fuora di detta strada, e disperse per diverse parti di questa Città, che alli quattro di maggio dell'intrante anno 1640 venghino a tenere le botteghe, e fare detto esercizio nella predetta strada dell'Orefici dove risiede il Consolato, e staranno tutti all'ubbedienza di esso Consolato, e debbiano osservare tutti gli ordini di quello, che con questo modo non sarà così facile il comprare oro, argento, e gioje rubate, e fonderli, e si scopriranno, e troveranno molte delle cose rubate con li delinquenti etiam conforme la Pramatica dell'ultimo di novembre 1583; e tenendo bottega fuori di detta strada non si può osservare lo que si compra, e lavora, e s'eviteranno molti furti, e fraude, e s'eviterà anco la commodità, e facilità di comprare, e disfare l'oro, e argento, e robbe rubbate; e perciò quanto a noi spetta in virtù di detta potestà attribuitaci per detti Privilegij, e Capitoli, ed antichissimo solito ordinamo, che venghino tutti a tenere le botteghe, e fare l'esercizio di orefice in detta strada degli Orefici sotto pena alli inobbedienti de serrarli le botteghe, carcerarli, e privarli dell'arte, e esercizio; e supplicare S.E. che ad essi inobbedienti ponga etiam pena corporale, tanto più ch'essendosi voluto praticare lo medesimo espediente dalli predecessori Consoli l'anni passati (come molto buoni) se ne contentarono tutti quelli, che tenevano botteghe fuori di detta strada; e per più, e diversi dati allora supplicando aspettarli fino al 4 maggio, che fenivano le locazioni tenevano delle botteghe fuora della strada; e non ancora si è posto in esecuzione, ed in

questo modo ne nascerà il servizio di S.M., del Pubblico, e delli Padroni delle robbe rubate, e si scopriranno li delinquenti, e si eviterà di potere comprare occulto, e di mutare forma delle robbe, che si rubbano; ed anco s'è concluso per noi, che a tutti quelli si matricoleranno se li debbia fare ordine, ed obbligarsi a tenere botteghe, e lavorare dentro detta strada dell'Orefici sotto le pene predette; e così conclude.

Vincenzo de Angelo Cons. – Paulo Mazzola Consolo – Vespasiano Lanzetta consolo – Giovanni Lorito de Gennaro Consolo – Giovanni Domenico Caputo Segretario"

Inventario de plata del conde de Monterrey en el Archivo de Protocolos Notariales de Nápoles

MANUELA SÁEZ GONZÁLEZ
Doctora en Historia del Arte

El inventario de la platería del conde de Monterrey que hemos hallado en el Archivo de Protocolos Notariales de Nápoles es una aportación importante para el conocimiento de las piezas domésticas que fueron utilizadas en la primera mitad del siglo XVII por ser muy pocas las obras civiles conservadas. Entre las causas de su desaparición figuran: el desgaste que sufrieron las piezas por el uso cotidiano, el cambio de estilo que llevó a fundirlas para hacer otras más del gusto de la época, la utilización de las piezas en moneda de curso legal al ser llevadas a las cecas por sus propietarios cuando las necesidades los acuciaban, las guerras, etc.

Los inventarios se realizaban con motivo de algún hecho importante en la vida de las persona: matrimonios; defunciones; cambio del status social como fue el realizado en 1633[1] por la VII condesa de Lemos cuando, una vez viuda, entró en religión; el traslado a otro país para ocupar algún cargo importante como sucedió con el VI conde de Monterrey antes de emprender viaje a Roma[2] para desempeñar el cargo de embajador de España ante la Santa Sede; el cambio de repostero[3] y otros muchos casos.

El VII conde de Lemos y de Andrade, don Pedro Fernández de Castro, y el VI conde de Monterrey, don Manuel de Fonseca y Zúñiga, fueron los dos nobles gallegos más importantes de la primera mitad del siglo XVII. El primero durante el

1 Archivo Clarisas de Monforte de Lemos (AClM). Ver M. SÁEZ GONZÁLEZ, “Sobre la procedencia del Cristo muerto de Antonello da Messina”. *Boletín del Museo del Prado* nº 45 (2009), pp. 26-32.

2 Archivo casa de Alba (ADA). C. 249-2.

3 Archivo Protocolos Notariales de Nápoles (ANDNa). Andrés Fasano, Sch. 87/9, ff. 166v-171v.

reinado de Felipe III y el segundo en el reinado de Felipe IV. Ambos nobles tuvieron una vida política muy vinculada a Italia: don Pedro fue virrey de Nápoles entre 1610 y1616 y presidente del Consejo de Italia en 1616. Don Manuel de Fonseca fue nombrado presidente del Consejo de Italia en 1622 y virrey de Nápoles entre 1631 y 1637; además, en 1621 viajó a Roma para dar la obediencia al papa Gregorio XV y entre 1628 y 1631 se hizo cargo de la embajada española en Roma como hemos mencionado anteriormente[4].

El inventario de platería hallado en el archivo napolitano de fecha 28 de julio de 1631, da cuenta de la entrega de la plata que estaba en poder del repostero, que en aquel entonces era Juan Díaz, a Sebastián Graciolo, "hombre de armas de la compañía de su excelencia", que pasaría a ocupar dicho cargo. Se especifican las piezas de plata blanca, plata dorada y las de camino. El nuevo repostero se compromete a servir en este oficio hasta que el conde lo considere oportuno, según se registra en un documento realizado ante el notario Andrea Fasano. Sirve de fiador Esteban Mollulo, mercader de seda, obligándose ambos a pagar todo lo que pudiese faltar por el tiempo que ejerciera tal cargo. El documento de compromiso y aceptación se realizó el 2 de septiembre de 1631, ante el citado notario. Percibiría de retribución lo que estuviese estipulado "*conforme el uso y costumbre de la casa del dicho señor Conde*"[5]. Fue firmado por los testigos que se encontraban presentes, por el fiador Molludo, no firmándolo Sebastián Graciolo por no saber y en su lugar lo hizo el notario. Nos causa extrañeza que para ejercer un cargo de responsabilidad se eligiese a una persona que no sabía escribir.

Sebastián Graciolo desempeñó este oficio desde el 1 de agosto de 1631 al 19 de febrero de 1632. Se le ajustaron las cuentas por el tiempo que ejerció su oficio y resultó deudor en ciento cincuenta ducados por las piezas que faltaron en el momento de hacerle finiquito, que se obligó, tanto él como su fiador, a pagar en el plazo de tres meses a razón de cincuenta ducados cada mes.

En cuanto a las piezas el número total inventariado es de quinientas cuarenta y cuatro, no son muchas si las comparamos con otros inventarios como el de la Almoneda del VII conde de Lemos que hemos dado a conocer parcialmente[6]. Nos sorprende que en esta relación no se citen cuchillos, a excepción de cuatro enumerados en la lista de plata de camino. Tampoco aparecen en el inventario de

4 Ambos condes estaban emparentados, el IV conde de Lemos, don Fernando Ruiz de Castro, había contraído matrimonio con Teresa de Andrade, hija de la II condesa de Monterrey y de su segundo marido Diego de Andrade. Este parentesco provocó un pleito entre ambas familias que duró aún en vida de la VII condesa de Lemos, ya monja en las Clarisas de Monforte de Lemos, por el patrimonio de la casa de Ulloa y Biedma.

5 ADA. C. 249-2.

6 M. SÁEZ GONZÁLEZ, *La platería en Monforte de Lemos*. Lugo, 1987. IDEM, "Plata vendida en la almoneda de los bienes que quedaron a la muerte de don Pedro Fernández de Castro, VII conde de Lemos", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2004*. Murcia, 2004, pp. 511-533. M.J. MUÑOZ GONZÁLEZ y M. SÁEZ GONZÁLEZ, "El VII conde de Lemos: la venta de sus bienes y noticias sobre su biblioteca y la academia napolitana", en *Ricerche sul´600 napoletano. Saggi e documenti 2006*. Nápoles, 2006, pp. 31-49.

plata entregada a los reposteros Gonzalo Rodríguez y Juan García para el viaje a Roma[7]. Las piezas más numerosas son las de servicio de mesa: veintitrés tenedores de plata blanca con cuatro dientes, llevan las armas de la casa, seis de plata dorada (tres con cuatro dientes y los otros tres con cinco) y nueve tenedores con figuras incluidos en la plata de camino. En cuanto a las cucharas se enumeran treinta de plata blanca, siete de plata dorada y nueve de camino; también aparecen tres cucharones.

Con referencia a la vajilla, no existía en el siglo XVII un conjunto propiamente dicho como lo encontramos en la centuria siguiente[8]. Se mencionan cincuenta y cuatro platos bastardos[9], ciento cincuenta y siete trincheros, diecisiete flamenquillas y ocho platos reales.

El taller era una de las piezas más valorada en el servicio de mesa. Se registran nueve en plata dorada. Uno de ellos es muy interesante, se cita "un taller grande de relieve y esmaltes". Tiene ocho piezas alrededor (cuatro aceiteras y vinajeras con sus tapadores y cuatro azucareros y pimenteros) y en el centro tres piezas encajadas una en otra, y por remate un toro para colocar palillos[10]. Otros tres talleres tenían cinco piezas cada uno formadas por azucarero, pimentero, salero, aceitera y vinajera; y los cinco restantes, uno y dos saleros.

En las piezas de servicio doméstico destacamos los aguamaniles, algunos con figuras en relieve y mascarones; fuentes, unas lisas y otras también presentan figuras en relieve; ollas, confiteras, dos despabiladeras con su plata y tijeras; y las de iluminación. Entre estas últimas sobresalen los candeleros, treinta y dos grandes y veintidós candeleros bujías (dieciocho con mecheros ochavados y cuatro con mecheros redondos). También se enumeran ocho blandones y tres candiles.

Hemos revisado los inventarios de platería del VI conde de Monterrey que se encuentran en el archivo ya citado de la casa de Alba, conocido a través de Ángela Madruga Real[11] y hemos comprobado que existe una copia similar al inventario recogido en el archivo de protocolos notariales de Nápoles que presentamos. No hemos encontrado en este inventario ni en otros que hemos comprobado en ADA, un perfumador de plata comprado en la almoneda del VII conde de Lemos el 17 de enero de 1624; pagó por esta pieza mil cuatrocientos ochenta reales en plata y trescientos en cuartos[12]. Es posible que lo hubiese dejado en España.

7 ADA. C. 249-2.

8 J.M. CRUZ VALDOVINOS, "La platería en la Corte madrileña de los Habsburgos a los Borbones", en *Estudios de Platería. San Eloy 2003*. Murcia, 2003, pp. 129-142.

9 Desconocíamos esta acepción en los platos.

10 Esta pieza se encuentra en el inventario entregado al repostero Juan García en Génova el 14 de noviembre de 1628 para dar cuenta en Roma.

11 A. MADRUGA REAL, *Arquitectura Barroca Salmantina. Las Agustinas de Monterrey*. Salamanca, 1983, p. 37.

12 M. J. MUÑOZ GONZÁLEZ y M. SÁEZ GONZÁLEZ, ob. cit., p. 42.

Inventario de platería del VI conde de Monterrey. 28 de julio de 1631. Nápoles

Plata blanca

Platos	Fuentes	Jarros	Cubertería	Iluminación	Braseros
54 bastardos 157 trincheros 17 flamenquillas 8 reales 2 para pasteles	2 fuentes 1 salva	1 aguamanil	30 cucharas 3 cucharones 23 tenedores 5 cucharillas para hueveros	63 candeleros 8 blandones 3 candiles	6 braserillos
Escudillas	Cazuelas	¿Overos? (Hueveros)	Despabiladeras		Otros
6 escudillas 3 salserillas	2 cazuelas 6 ollas 1 confitera	4 hueveros	2 platos con tijeras y cadenillas		1 caja para anís 1 naranjera 1 paletilla para sal

Plata dorada

Platos	Fuentes	Jarros	Cubertería	Talleres	Otros
	14 fuentes 3 salvas	10 aguamaniles 6 jarros	6 tenedores 7 cucharas	9 talleres 1 vinajera 2 saleros	1 frasquillo 2 confiteras 3 copones

Plata de camino

Platos	Fuentes/Jarros	Escudillas, etc.	Cubertería	Braseros	Otros
10 trincheros 8 flamenquillas	2 fuentes 2 jarros 3 salvas	1 escudilla 3 vasos 1 taza ollicas 1 bernegal 3 confiteras 2 cantimploras 1 frasco	9 cucharas 9 tenedores 4 cuchillos	1 braserillo	1 barrilillo 4 piezas, 3 con asas y 1 sin ellas 1 azucarero 1 aceitera y vinagrera. 3 ollicas

Apéndice documental

Documento 1

Nápoles. 1631, julio 28.
Inventario de la plata que el repostero del conde Juan Díaz entrega al nuevamente designado, Sebastián Graciolo, hombre de armas de la Compañía de su Excelencia.
APN-N. Protocolo de Andrea Fasano, Sch. 87/9, ff. 166v-171v.

Plata Blanca

- Platos bastardos, cinquenta y quatro. 54
- Trincheros ciento cinquenta y seys. Otro que se entregó. 157
- Flamenquillas diez y siete. 17
- Una fuente grande blanca de aliar la mesa con dos assas a modo de roscas con figuras de relieve. 1
- Una fuente blanca, pequeña lisa. 1
- Dos cazuelas con dos assas cada una. 2
- Tres salserillas con dos picos y dos assas cada una. 3
- Quatro escudillas sin pico con dos asas cada una. 4
- Otras dos escudillas un poco mayores de las primeras, sin pico, con dos assas labradas cada una. 2
- Doce cucharas con las armas a los remates de los cavos. 12
- Diez y ocho cucharas, las onze sin armas y las siete con ellas. 18
- Veynte y tres tenedores de a quatro dientes y con uno que tiene mi señora la marquesa. Tienen armas todos. 23
- Seys braserillos de plata enrixados, el uno dellos con su assa y cadenilla. 6
- Tres cucharones grandes para maestresala. 3
- Una naranjera. 1
- Una paletilla para echar sal. 1
- Quatro overos ¿hueveros? 4
- Tres cucharillas blancas para los overos y dos dorados. 5
- Dos platos de espabilar con sus cabos, tixeras y cadenillas. 2
- Dos llanos para debajo las tortas y pasteles. 2
- Quatro ollas para conservas y las dos más grandes. 4
- Una confitera blanca con su tapador apartamento sin cuchara. 1
- Una salva blanca. 1
- Treynta y nueve candeleros grandes. 39
- Veynte y dos candeleros bugías. Los 18 con los mecheros ochavados y los quatro chatos con sus mecheros baxos y redondos. 22
- Otros dos candeleros de pie alto con pantallas y sus candelenillos de mecheros pegados a ellos. 2
- Dos blandones grandes. 2

- Otros quatro un poco más pequeños. Todos de un tamaño. 4
- Otros dos blandocillos muy pequeños. 2
- Ocho platos reales. 8
- Tres candiles para azeyte. El uno de pie alto con su panalla y mechadera con su cadenilla, todo de plata, ecepto la varilla de dentro; el otro media naranja con tres mecheros con triángulo de pie alto con su cadena y tenacillas, todo de plata; el otro también de pie alto a modo de venera con mecheros pegados, uno cerca de otro con su pantalla. 3
- Una caxilla para el anís molido. 1
- Dos ollas para caldo con dos asas y su tapador con una sortija por remate. 2
- Un aguamanil blanco con su asa, caño y tapador para medicinas. 1

Plata dorada

- Un aguamanil grande liso a manera de cántaro con una sierpe por pico y un mascarón a las espaldas que tiene una argolla con la boca con una argolla, dos assas y su tapador y una manecilla encima el tapador. 1
- Dos aguamaniles con un niño cada uno encima las assas, gravados los pies y cuellos de los aguamaniles y un mascarón en el cuello de cada uno. 2
- Un aguamanil grande dorado con figuras de relieve con dos cabeças de ninfas a los lados y dos mascarones, el uno en el cuello y el otro en el pico con su tapador todo gravado. 1
- Otros dos aguamaniles grandes gravados, el uno mayor que el otro con sus assas sin tapadores. 2
- Más otros dos aguamaniles yguales ochavados con sus mascarones a los picos y sus tapadores. 2
- Otros dos aguamaniles yguales con sus tapadores sin mascarón ni figuras a modo de jarros lisos. 2
- Un flasquillo gravado con su cadenilla y tapador y una cabeça por remate, dos a los lados. 1
- Seys jarros dorados lisos, los dos mayores yguales que los otros. Los tres yguales de el uno más pequeño. 6
- Dos fuentes grandes lisas. 2
- Más otras dos fuentes lisas casi de un tamaño de las de arriba[13]*.* 2
- Más otras tres fuentes lisas más pequeñas. 3
- Una fuente doblada que encaxa una en otra con figuras de relieve con esquadrones y trofeos y un rótulo en el borde del conde de Fuentes. 1
- Otra fuente grande dorada dentro y fuero con figuras de relieve y quatro mascarones en la falda y al uno de ellos le falta un ala. 1
- Otras quatro fuentes pequeñas para dar aguamanos a la gente[14]*. Las dos dellas con sus caños.* 4

13 Falta una que hurtaron del aparador.
14 Ibídem.

- Dos fuentes ochavadas. 2
- Otra fuente grande labrada de figuras de relieve marinas. 1
- Dos saleros yguales quadrado con sus postes a las esquinas labradas. 2
- Dos confiteras labradas con sus tapas, apartamentos y una cuchara con tres dientes. 2
- Una vinagera con su tapador. 1
- Tres salvas yguales con sus pies altos. 3
- Más otros 3 copones de un tamaño con pie alto lisos a manera de salvas. 3
- Un taller grande de relieve y esmaltes. Tiene ocho pieças a la redonda que son quatro azeyteras y vinageras con sus tapadores y quatro azucareros y pimenteros cubiertos con sus chapiteles y en medio tres pieças que encaxa la una con el otro que son dos saleros y un toro por remate para palillos pieças con sus óvalos de esmalte azul y blanco con ocho pies de tigre por asiento y debajo cada pie una bola. 1
- Más otros dos talleres dorados dentro y fuera grandes con sus cinco pieças cada uno que son açucarero, pimentero, salero, azeytera y vinagrera. 2
- Otro talleres pequeño con sus cinco pieças. Todo dorado que son salero, pimentero, azucarero, azeytera y vinagrera. 1
- Más dos talleres grandes dorados con quatro botones [sic] por pies y dos saleros cada uno con sus tapadores, los saleros ala grande. 2
- Otros dos talleres pequeños, ala grande dorados con un salero cada uno con su tapadorcillo. 2
- Más otro taller dorado gravado ala grande con dos saleros con su tapadorcillo ala grande. 1
- Más seys tenedores, los tres de a cinco dientes y los tres de a quatro. 6
- Siete cucharas doradas. 7

Plata de camino

- Dos fuentes aovados con sus jarros dorados anchos, assí las fuentes como los jarros. 4
- Un braserillo con dos aldabones a los lados que cuelgan, dorada la orilla de arriba. 1
- Una confitera blanca con su apartamento redondo, pequeña, con tapador y un botoncillo encima. 1
- Otra confiturilla sin apartamento blanco. 1
- Una escudilla por dentro y por de fuera a trechos con su tapador y un botoncillo encima. 1
- Un flasco ochavado con su tapador dentro y otro fuera y un aldavón encima doradas las esquinas. 1
- Otra confiterilla pequeña quadrada con quatro apartamentos y su tapador y un botoncillo encima, dorada por dentro y por defuera los remates. 1
- Otro açucarero grande, redondo, alto, dorado a trechos con su tapador, éste tenía un cascabel por remate del tapador. 1

- Tres vasos dorados que encaxan el uno dentro el otro, dorados por dentro y la orilla de los labios por defuera. 3
- Una pieça dorada por de dentro y fuera con dos assas acaneladas con una punta ochavada en medio. 1
- Una ollita blanca avellanada de labio grueso. 1
- Otra pieça toda dorada dentro y fuera a modo de campanilla con gradas a la redonda. 1
- Una taça blanca con una assa a modo de paleta, y 1
- Ocho flamenquillas dorados bordes. 8
- Diez trincheros pequeños doradas las orillas, los dos más pequeños que los otros. 10
- Quatro cucharas, quatro cuchillos y quatro tenedores con los cabos labrados y dorados a trechos con figuras. 12
- Azeytera y vinagrera a modo de frasco y pegado todo junto es blanco. 1
- Tres salvas, la una chica aovada doradas, las armas en medio y las otras dos lisas. 3
- Una pieça dorada dentro y fuera con sus assas a modo de concha. 1
- Una pieça blanca avellanada con sus assas a modo de roscas. 1
- Cinco cucharas blancas con las armas en los remates de los cabos y cinco tenedores, el uno dellos con armas. 10
- Dos cantimplorillas blancas pequeñicas sin cubo y sin tapador ni cadenillas. 2
- Dos ollicas doradas dentro y fuera. 2
- Un vernegal dorado dentro y fuera de ocho bocas con un esmalte de azul y blanco en medio y seys óvalos por defuera de lo mismo. 1
- Un barrilillo grande blanco con dos picos para bever a modo de nave, un mascarón encima él, un caño. 1

En testimonio de lo qual otorgaron ansí ante mí el dicho escribano público, juez y testigos de yuso escriptos que fue fecho y otorgado en la dicha ciudad de Nápoles el día, mes y año sobredichos, siendo presentes Thomás de Monte, vecino de Nápoles, juez de autos públicos y testigos los dichos Francisco Mallulo y Felipe Ferraro, Hernando Mollerón y Bernardo Armengol, estantes en Nápoles y los otorgantes los quales yo el ynfrascripto notario público doy fee que conozco le otorgo ansí al dicho Estevan Mallulo lo firmó de su nombre en el registro desta carta y el dicho Sebastián Graciolo no firmó porque dixo no savía, más rogó a mí firmar por él.

Cartier y Van Cleef. Diademas reales del siglo XX

CARLOS SALAS GONZÁLEZ
Universidad de Murcia

No cabe duda de que la monarquía es un sistema de gobierno más propio de otros tiempos. De hecho, desde que en la Francia revolucionaria se guillotinase a Luis XVI y su familia, el número de monarquías ha ido en descenso. Por el contrario, las repúblicas se han multiplicado de forma espectacular debido, en muy buena medida, al proceso descolonizador que experimentaron América, arrancando a finales del XVIII y generalizándose durante el XIX, y también África y Asia, ya a mediados del XX. No obstante, en nuestros días sobreviven algunas monarquías, siendo las europeas de carácter parlamentario y, por lo tanto, absolutamente compatibles con la democracia. Suecia, Noruega, Dinamarca, Reino Unido, Bélgica, Holanda, Luxemburgo, Liechtenstein y Mónaco[1], además de España, son los estados europeos que aún reservan su jefatura a un monarca, aunque desprovisto de atribuciones ejecutivas. Resulta destacable que todas estas naciones se cuentan entre las más libres, ricas y avanzadas del mundo, con la única excepción de España en lo que a renta per cápita se refiere[2].

Es evidente que si estas monarquías persisten es porque siguen siendo útiles a sus naciones. Y es aquí donde entra en juego su carácter simbólico. Porque cabe preguntarse cómo un monarca que no ejerce ningún poder del Estado puede resultar útil a su pueblo. La respuesta es clara: ejerciendo su más alta representación. Y para

1 Precisamente estas tres últimas naciones no son reinos propiamente dichos sino principados, en el caso de Liechtenstein y Mónaco, y un gran ducado, en el de Luxemburgo. En cualquier caso, aunque sus monarcas no ostenten el título de rey, se trata de monarquías perfectamente equiparables al resto.

2 España está muy por encima de la media mundial en renta per cápita, pero no llega al altísimo nivel de esas otras naciones europeas aquí mencionadas.

ello resulta especialmente eficaz ese halo que envuelve a la realeza. Cierto es que los modernos monarcas europeos no portan corona, cetro ni capa, pero que en determinados actos y galas luzcan sus uniformes y condecoraciones, en la caso de los caballeros, y sus mejores vestidos y joyas, en el de las damas, no cabe duda de que ayuda a mantener esa imagen de dignidad y distinción inherente a las monarquías, lo que potencia su ya mencionado carácter simbólico.

Entre todas esas piezas de excepción destacan las joyas que han ido atesorando -nunca mejor dicho- las diferentes casas reales a lo largo de los siglos[3]. Estas colecciones de alhajas conformadas por la realeza constituyen un testimonio material de primer orden para estudiar la evolución estilística y tipológica del arte de la joyería en las últimas centurias, tan solo comparable a los tesoros custodiados por la Iglesia, especialmente los catedralicios.

Dentro de esos excepcionales objetos cobran una especial importancia las coronas y diademas que lucen reinas y princesas. La mayor parte de ellas fueron realizadas en el siglo XIX, pues de las existentes en épocas anteriores quedan muy pocas a causa de las vicisitudes históricas. No obstante, durante el pasado siglo XX también se elaboraron excepcionales piezas, a menudo encargadas por los nuevos monarcas para agasajar a sus esposas. Cartier y Van Cleef & Arpels han sido las firmas más destacadas en lo que a diseño y ejecución de este tipo de objetos se refiere, llegando a convertirse en proveedoras oficiales de algunas casas reales. Analizar sus principales creaciones en este campo es el objeto del presente estudio.

Principios de siglo

Antes de entrar en materia convendría hacer una puntualización terminológica respecto a esta tipología. Con frecuencia se suele dar el nombre de tiara a este tipo de joya, es decir, a la que en forma de media corona y abierta por detrás se coloca sobre la cabeza, cuando esta definición se corresponde exactamente con el término diadema[4]. En realidad, tiara hace referencia tanto a la triple corona que históricamente ha ceñido la cabeza de los papas como al gorro alto que lucían los faraones en el antiguo Egipto. Es cierto que hoy se ha generalizado el uso de dicha palabra como sinónimo de diadema, fundamentalmente debido a la ambivalencia que presenta en lengua inglesa[5], pero aquí utilizaremos este último por considerarlo más preciso.

Una vez realizada dicha aclaración, daremos comienzo al estudio de las principales diademas reales diseñadas por Cartier y Van Cleef durante la pasada centuria. En primer lugar, cabe destacar la notable profusión de este tipo de piezas a comienzos de siglo, lo que resulta lógico teniendo en cuenta, por un lado, el mayor número de monarquías entonces activas y, por otro, la cercanía de ese siglo XIX que había resultado tan prolijo en lo que a la elaboración de joyas reales se refiere. De ahí que

3 Por ejemplo, respecto a las joyas coleccionadas por la monarquía española véase F. RAYÓN y J.L. SAMPEDRO, *Las joyas de las reinas de España*. Planeta. Madrid, 2004.

4 Véase J. BARRERA y L. MONTAÑÉS, *Joyas.* Antiquaria. Madrid, 1987, pp. 74-75.

5 Ibídem, p. 261.

nos encontremos con un importantísimo número de diademas realizadas durante el primer cuarto del XX, entre las que sobresalen, tanto por cantidad como por calidad, las creadas por la casa Cartier.

En 1907, Cartier realizó dos diademas para María Bonaparte con motivo de su enlace con el príncipe Jorge de Grecia. Ambas tenían como motivo protagonista la hoja de olivo, entroncando con ese marcado gusto clasicista que históricamente habían demostrado los Bonaparte[6]. Las dos son de platino y diamantes, aunque una de ellas incorpora un importante número de perlas, mientras que la otra en ocasiones luce también esmeraldas. Esta última resulta aún más espectacular, siendo la que finalmente usó la joven María el día de su boda. Compositivamente es más atrevida y original que la de las perlas, pues, entre las dos ramas de olivo que la conforman, deja un notable hueco central sobre el que pende un magnífico diamante talla pera.

Isabel de Baviera había contraído matrimonio en 1900 con el príncipe Alberto de Bélgica, quien accedería al trono nueve años después convertido en Alberto I. Isabel se convirtió en una de las más bellas y elegantes reinas de aquel convulso periodo. De hecho, resulta llamativo su gran parecido físico con la emperatriz Sissi, hermana de su padre. Su colección de joyas era imponente, sobresaliendo entre ellas una magnífica diadema de estilo guirnalda y decoración floral que luciría en las más señaladas ocasiones. Fue realizada por Cartier en 1910, siendo conocida como diadema *Rinceaux*[7]. Es una magnífica pieza de platino, cuajada de diamantes redondos de talla antigua y con uno de mayor tamaño -5'84 quilates- en forma de cojín centrando la composición.

Todavía ligada a ese estilo guirnalda, aunque ya abierta a los nuevos gustos que se impondrán a partir de los años veinte, encontramos la espléndida diadema Cartier que pasó a nutrir el joyero de la reina Victoria Eugenia en 1920. También de platino y diamantes, incorpora además nueve magníficas perlas. Estas serían sustituidas por esmeraldas durante algunos años, volviendo después a su estado original, aunque ya sin la perla superior que remataba la composición. Ocho volutas de hojas de laurel -cuatro por cada lado- van ganando tamaño hasta desembocar en un frontal donde el protagonismo recae en dos flores de loto, formas que constatan cierta inspiración egipcia[8].

También de 1920 son dos diademas de Cartier que recibió la princesa Carlota de Mónaco con motivo de su boda con Pierre Melchior, conde de Polignac. Una de ellas fue obsequio del propio esposo. Se trata de una pieza de formas entrelazadas que mantienen una misma altura y proporción, lo que confiere al conjunto un aspecto mucho más cercano al de las coronas que al de las propias diademas. En esta ocasión se añade el oro blanco al platino, configurando una fantástica pero discreta estructura donde diamantes y perlas lucen con claridad. La otra diadema fue un re-

6 Véase *El arte de Cartier*. Catálogo de exposición, Museo Thyssen-Bornemisza. Madrid, 2013, pp. 28, 29 y 35.

7 Con este mismo nombre también es denominada otra magnífica diadema de estilo guirnalda realizada por Cartier para la condesa de Essex en 1902. Ibídem, pp. 32-37.

8 Ibídem, pp. 216-219.

galo de su padre, Luis II de Mónaco. Es de tipo *fringe*, es decir, de barras verticales y puntiagudas que pretenden representar el destello de los rayos solares. Fue este un tipo de diadema de gran éxito en el XIX, de ahí que la mayor parte de las joyas de esta línea que conservan hoy diferentes casas reales europeas sean piezas realizadas durante aquella centuria. La de Carlota de Mónaco está realizada en oro blanco, platino y diamantes, y se puede transformar en collar, algo habitual en las diademas tipo *fringe*. De hecho, gracias a esta versatilidad, la princesa Carolina ha podido lucir combinadas ambas joyas de su abuela Carlota en varias ocasiones.

La década de los treinta

El movimiento *art déco*, que había surgido en los años veinte, alcanza su máximo apogeo y esplendor durante los treinta. Fue la joyería una de las disciplinas artísticas donde mayor desarrollo adquirió un estilo en el que geometrismo y sofisticación se aunaban con éxito para generar una estética tan novedosa como reconocible. Algunos de los mejores ejemplos de la joyería de estilo *déco* los hallamos, precisamente, en las diademas.

En 1937, con motivo de la coronación del rey Jorge VI, la casa real inglesa encargó un notable número de diademas a Cartier. Entre ellas destacan dos absolutamente identificables con el *art déco*. Ambas recogen esas formas geométricas y escalonadas tan propias del mencionado estilo, así como sus característicos contrastes cromáticos. En una de ellas, dicho rasgo viene dado por el color anaranjado de los citrinos, entre los que destaca el que preside la composición, de talla esmeralda y 62´35 quilates. En la otra diadema lo provoca el azulado de las aguamarinas. En ambos casos las piedras de color destacan en lucido contraste con los diamantes[9].

Un año antes, también en Inglaterra, el todavía duque de York, aún no convertido en Jorge VI, había regalado a su esposa Isabel otra magnífica diadema Cartier conocida como *Halo*. Es una extraordinaria joya de platino cuajada de diamantes, siendo la mayoría de ellos -en concreto, 739- de talla brillante, mientras los 149 restantes son de talla baguete[10]. En cualquier caso, la mesura en el tamaño y la sencillez de los motivos ornamentales la convierten en una pieza tan elegante como discreta. La diadema fue regalada por la reina consorte a su hija Isabel cuando cumplió los dieciocho años Y esta, convertida ya en la reina Isabel II, la ha lucido en numerosas ocasiones. La joya ha sido a veces prestada por la reina a su hermana, la princesa Margarita, y a la hija de esta, la princesa Ana. No obstante, su última aparición destacada tuvo lugar en 2011, con motivo del enlace entre el príncipe Guillermo y Kate Middleton, quien la lució con especial acierto y elegancia.

Pero en aquella fastuosa década, no solo la casa real inglesa iba a demandar extraordinarias diademas a las grandes firmas. También desde culturas más exóticas se iba a solicitar este tipo de joya. Un ejemplo destacado es el de la diadema Cartier

9 Ibídem, pp. 46-47.
10 Ibídem, p. 45.

que en 1934 adquirió la princesa Andrée Aga Khan, tercera esposa del sultán Mahommed Shah, Aga Khan III de La India. Es una pieza muy similar a la diadema *Halo* en sus proporciones, composición y materiales, aunque en ella el motivo repetido es el de la flor de loto[11].

Verdaderamente espectacular es la diadema de Van Cleef & Arpels que recibió la princesa Fawzia de Egipto con motivo de su boda con Mohammad Reza Pahlavi, enlace que tuvo lugar en 1939, dos años antes de que este se convirtiese en emperador de Persia. Es una fastuosa joya de platino y diamantes, entre los que se encuentran 530 de talla baguete y 54 de talla pera. Alcanza una importante altura al estar compuesta por un total de siete pisos. Resulta también digna de mención la abstracción de sus formas, sin recurrir a ningún motivo de carácter figurativo. Se puede decir que con esta joya la casa Van Cleef se incorpora definitivamente a ese exquisito mercado que suponen las casas reales, y en particular al de las diademas, terreno acaparado hasta entonces por Cartier.

Segunda mitad del siglo

Tras ese terrible paréntesis que supuso la II Guerra Mundial y sus más inmediatas secuelas, en la década de los cincuenta volvemos a encontrar espléndidas diademas destinadas a coronar a las princesas y reinas del momento. Un buen ejemplo es el que constituye la diadema que regaló en 1953 el gobierno del Congo -entonces aún colonia belga- a la princesa Josefina Carlota de Bélgica con motivo de su enlace matrimonial con Juan de Luxemburgo, heredero del gran ducado de aquel pequeño país. Es un magnífico diseño de Van Cleef & Arpels que, tanto por su sencillez compositiva como por su discreto tamaño, nos hace pensar en dos de las piezas de Cartier vistas con anterioridad: la de la princesa Andrée Aga Khan y la de la reina consorte Isabel de Inglaterra. Sin embargo, el hecho de que no presente motivo figurativo alguno la acerca más a esa otra pieza excepcional -ésta sí de Van Cleef- que es la diadema de la princesa Fawzia de Egipto. Con todas ellas comparte el estar hecha de platino y multitud de diamantes, procedentes en este caso, como no podía ser de otro modo, de las ricas minas del Congo. Es una pieza convertible en collar, como tantas otras diademas. De hecho, la princesa Josefina Carlota la ha llegado a utilizar a lo largo de su vida en más ocasiones como collar, quedando su función original de diadema prácticamente circunscrita a las ceremonias matrimoniales, tal y como demuestra el hecho de que así la luciesen en sus respectivas bodas, además de la propia Josefina Carlota, la gran duquesa consorte María Teresa y las princesas Astrid y Margarita.

En 1956 tuvo lugar la que sería la boda más recordada de aquella glamurosa década. Sus protagonistas fueron el príncipe Rainiero de Mónaco y la estrella de Hollywood Grace Kelly[12]. El mundo entero dirigió sus ojos hacia aquel pequeño

11 Ibídem, pp. 30-31.

12 Sobre las colecciones de joyas de las actrices de aquella época de esplendor, y en concreto

principado de la costa Azul. Con motivo del esperado enlace, la poderosa sociedad monegasca Bains de Mer obsequió a su nueva princesa con un magnífico conjunto de broches de clip realizados por Cartier. En efecto, se trata de tres broches de platino, oro y diamantes, incorporando cada uno de ellos un espléndido rubí en cabujón. Y aunque la princesa Gracia los utilizó a lo largo de los años en muy diversos lugares y combinaciones, han quedado ligados para la posteridad a la forma de diadema que adquirieron al ser montados sobre una sencilla moldura de diamantes. Ello es debido a que la bellísima princesa los lució así en su serie más famosa de retratos oficiales, donde también aparece otra magnífica joya Cartier: el collar de platino y diamantes que le había regalado Rainiero[13].

Apenas unos meses después del enlace, Van Cleef & Arpels es elegida proveedora oficial de la casa real monegasca, de ahí que las dos diademas que ahora pasamos a analizar sean diseños suyos. La primera de ellas es una delicada pieza de platino y diamantes, siendo 214 de talla brillante y 45 de talla baguete. La caracteriza su perfil curvilíneo, compuesto por cinco arcos rebajados que a su vez contienen otros cinco menores. Es una joya cuyo discreto tamaño facilitaba que se acoplase con fortuna a los espectaculares peinados que Alexandre hacía a la princesa Gracia, siendo la diadema que más utilizó en diversos actos y ceremonias, entre los que destaca la gala previa a la boda en Atenas del príncipe Juan Carlos de Borbón y la princesa Sofía de Grecia, futuros reyes de España. También sería Van Cleef el encargado de llevar a cabo la diadema que la princesa monegasca luciría en la boda de su primogénita, la princesa Carolina, con Philippe Jugnot, enlace que tuvo lugar en 1978. Para su realización se transformó un collar ya existente. Se trata de una pieza muy cercana al tipo *fringe*, siguiendo una línea de cierta influencia *art déco*, en la que los volúmenes geométricos que dominaban la composición se combinaron con la disposición de algunas de las piedras en un sentido más naturalista. El resultado fue una pieza excepcional de platino y diamantes, sumando estos un total de 77'34 quilates[14].

En 1967, la ciudad de Teherán fue testigo de la fastuosa ceremonia de coronación de Farah Diba, tercera esposa del shah Mohammad Reza Pahlavi, como emperatriz de Persia. Dicha ceremonia fue el más palmario ejemplo de que el lujo y la ostentación propios de la monarquía persa seguían anacrónicamente indemnes en un mundo que cambiaba a pasos agigantados. La corona que la bella emperatriz recibió de manos de su propio esposo es una de las creaciones más emblemáticas de Van Cleef. En efecto, se trata de una corona, no de una diadema. No obstante, tanto por ser una creación de la firma francesa como por la tan avanzada fecha de su realización, merece ser incluida en este estudio. Resulta una joya excepcional, absolutamente espectacular y suntuosa. La componen 1469 diamantes, 105 perlas, 36 esmeraldas y

sobre Grace Kelly, véase C. SALAS GONZÁLEZ, "El brillo de las estrellas. Actrices y joyas en el Hollywood dorado", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2014*. Universidad de Murcia, 2014, pp. 515-523.

13 Véase *El arte de Cartier* ob. cit., pp. 222-223.

14 Véase el apartado que la página oficial de Van Cleef & Arpels dedica a las piezas realizadas por encargo de sus más célebres clientes: www.vancleefarpels.com

34 rubíes. Pero entre tan magnífica colección de piedras destaca la majestuosa esmeralda de 150 quilates que luce en su parte frontal.

Últimas décadas

Dos motivos hacen que en las últimas décadas se haya visto considerablemente reducido el número de diademas creadas por las grandes firmas de joyería para las casas reales. Uno de ellos responde a la feliz conservación de las joyas realizadas a lo largo del último siglo, lo que es debido al menor impacto que han tenido sobre el patrimonio guerras y otros infortunios acaecidos durante dicho periodo, a diferencia de lo acontecido en otras centurias. El segundo motivo es la mayor discreción y austeridad que las modernas monarquías han querido mantener en los últimos tiempos, haciéndose más cercanas y accesibles a la ciudadanía que representan.

En cualquier caso, siempre existen excepciones que confirman la regla. De ahí que cerremos este breve recorrido por las diademas reales del último siglo con dos piezas -una de Cartier y la otra de Van Cleef, las dos firmas en las que hemos centrado este estudio- de nuestro tiempo más inmediato.

La diadema diseñada por Cartier es un regalo que recibió Matilde d'Udekem d'Acoz por su matrimonio con el entonces príncipe Felipe de Bélgica. Fue en el año 1999. Es una pieza exquisita de estilo absolutamente clásico. De platino y diamantes, representa de forma muy naturalista hojas y bayas de laurel. Está, por lo tanto, en la misma línea que aquellas dos diademas, también de Cartier, que a principios de siglo había recibido María Bonaparte, aunque en aquellas el motivo representado fuese el de las hojas de olivo.

Por su parte, la creación de Van Cleef tiene como destinataria a otra integrante de la casa real monegasca, lo cual no tiene nada de extraño vista la fidelidad de la familia Grimaldi a dicha firma desde hace más de medio siglo. En esta ocasión es la deportista sudafricana Charlene Wittstock quien recibe la joya del príncipe Alberto II con motivo de su enlace matrimonial en 2011. Se repite la historia de la plebeya accediendo al trono monegasco. La diadema es bautizada por la propia princesa como *Océano*, pues sus formas y colores remiten a las olas del mar, en clara alusión a su pasado como nadadora profesional[15]. Sobre estructura de oro blanco, lucen un total de 833 diamantes y 359 zafiros. Está compuesta por varias esferas que van creciendo de tamaño y en cuyo interior se desarrollan formas curvilíneas que quieren representar las ondulaciones de las olas. El resultado es el de un diseño actual, poderoso y elegante, transformable en collar como tantas otras diademas. La bella princesa la suele lucir sola, haciendo gala de su gusto por la discreción y la sencillez.

15 También con motivo de su boda, el príncipe Alberto le regaló otra diadema, igualmente relacionada con su condición de nadadora, siendo conocida como *Espuma de mar*. Fue un diseño de Lorenz Baümer, de ahí que no sea incluida en nuestro estudio, pues este se circunscribe a las creaciones de Cartier y Van Cleef.

Conclusiones

Aun considerando la brevedad y la concreción del presente estudio, se pueden extraer algunas reveladoras conclusiones acerca del tema abordado. En primer lugar, una de tipo político y sociológico, y que es la evidente persistencia del lujo y esplendor propios de las monarquías en pleno siglo XX, si bien es cierto que en las últimas décadas ha habido un decidido interés en las casas reales -nos referimos casi exclusivamente a las europeas- por alejarse de la ostentación, presentándose ante la sociedad de un modo más sencillo. Otra conclusión, siendo esta ya de carácter estilístico y tipológico, responde a la constatación de la notable variedad de tendencias, formas y estilos que han presentado las diademas reales en este último siglo. De hecho, hemos podido comprobar cómo las ha habido más ligadas a la tradición decimonónica -las de línea más claramente clasicista, las de tipo *fringe*...-, pero también otras absolutamente identificables con algún estilo artístico propio de su tiempo -las *art déco*-, así como algunas piezas de difícil clasificación estilística. Del mismo modo, nos hemos encontrado con una gran variedad de tamaños y proporciones, que van desde la ejemplar mesura y discreción de unas -la *Halo* inglesa, la primera diadema Van Cleef de Gracia de Mónaco…- a la fabulosa ostentación de otras -la de Fawzia de Egipto, la corona de Farah Diba…-. Y en último lugar, también resulta digno de mención el desigual protagonismo que las dos firmas de joyería en que hemos centrado este trabajo han tenido a lo largo del siglo. En este sentido, destaca la total hegemonía de Cartier durante la primera mitad de la centuria, así como el mayor protagonismo de Van Cleef & Arpels a partir de los años cincuenta.

Juan de Alfaro y Cuesta y la custodia procesional de la Catedral de Las Palmas de Gran Canaria

ANTONIO JOAQUÍN SANTOS MÁRQUEZ
Universidad de Sevilla

Un frío enero de 1615 moría en Valladolid el platero cordobés Francisco de Alfaro. Cuatrocientos años pues, se cumplen este año de su óbito, y si bien la doctora Sanz y el que suscribe le hicimos un merecido homenaje con una obra monográfica publicada hace dos años, queremos por nuestra parte recordar esta efeméride y completar sin duda un capítulo relevante de su creatividad, como es la huella y fuerte influencia que dejó en la platería del manierismo andaluz[1]. Sin duda, la dimensión de este orfebre y su reflejo entre los proyectos artísticos ejecutados en las primeras décadas del siglo XVII en Sevilla, es evidente, como ya tuvimos ocasión de comprobar en sus discípulos más directos: Francisco de Alfaro y Oña y Juan de Ledesma Merino. Pero hubo otros orfebres que también asumieron sus formas y maneras, reproduciendo en sus creaciones, las lecciones magistrales del cordobés, tal y como sucede con el orfebre sobre el que versaremos nuestro estudio, Juan de Alfaro y Cuesta, creador de una de las obras señeras de la platería de estos años, la custodia de la Catedral de Santa Ana de Las Palmas de Gran Canaria, cuya llegada al archipiélago tuvo lugar en el mismo año de la muerte del maestro catedralicio. Una obra que siempre se le atribuyó[2], y que, a pesar del conocimiento hace años de

---

1 M.J. SANZ y A.J. SANTOS MÁRQUEZ, *Francisco de Alfaro y la renovación de la platería sevillana en la segunda mitad del siglo XVI*. Sevilla, 2013.

2 Dicha atribución fue bien argumentada por J. HERNANDEZ PERERA, *Orfebrería de Canarias*. Madrid, 1955, pp. 91-95, y posteriormente fue mantenida en otros estudios como S. CAZORLA LEÓN, *Historia de la Catedral de Canarias*. Las Palmas de Gran Canarias, 1992, pp. 362-364. En este caso, a pesar de dar el nombre de su autor Juan de Alfaro, mantuvo la atribución a Francisco de Alfaro. Trabajos más recientes siguen manteniendo la paternidad de la obra en Francisco de Alfaro como los de J. PEREZ MORERA, "Platería en Canarias. Siglos XVI-XIX", en *Arte en Canarias. Siglos*

su verdadera autoría, la atribución ha sido mantenida, sin que se haya profundizado hasta el momento en todo el proceso histórico de su gestación a través de una documentación que hoy queremos sacar a la luz, para así dejar constancia de la existencia de este inédito orfebre y de su sobresaliente creación[3].

El deseo, por parte del Cabildo Catedralicio de Las Palmas, de tener una custodia procesional se remonta a 1528, aunque no será hasta 1604, cuando definitivamente sus capitulares tomasen la decisión de labrarla para el Corpus Christi canario. Sin duda, esta predisposición estuvo inducida por el espíritu de la Contrarreforma y de la importancia que, tanto la festividad como su propia escenografía, adquirieron en la época. Bajo la influencia jesuita y con la vista puesta en la capital económica del Imperio de los Austrias, donde se habían labrado señeras y memorables creaciones en plata, el Cabildo decidió que fuese en los obradores sevillanos, donde se llevase a buen puerto el proyecto. Para ello, los capitulares encargaron al padre Agustín López, rector del Colegio jesuita hispalense, una custodia de plata sobredorada y dos dibujos de custodias grandes para el Corpus Christi canario[4]. No obstante, el proyecto se prolongó varios años, y no será hasta el 3 de mayo de 1609, cuando definitivamente se emprenda la empresa. Para ello se dispuso que el dinero que tenía esta institución en poder de la Compañía de Jesús, fuese empleado para su ejecución, así como, que dichos trámites los llevase a cabo Jerónimo de Medina, ministril de la Catedral de Sevilla, el cual, además, fue comisionado para que buscase un orfebre de calidad que pudiera ejecutar un proyecto que se conformase "*en lo que pudiere con la hechura de la de Sevilla*"[5].

Desde que se tomó tal decisión, hasta el momento en que se concertó la obra, pasaron casi dos años, tiempo necesario para que el comisionado Jerónimo de Medina, que en estos momentos además de ministril de la Catedral hispalense era alcalde de la Casa de la Moneda, y el padre Pedro de Camino Mijarazo Inquisidor Apostólico de la ciudad de Sevilla[6], a quien igualmente la Catedral canaria apoderó

XV-XIX. Una mirada retrospectiva. Islas Canarias, 2001, t. I, pp. 241-292, y J. PEREZ MORERA y C. RODRÍGUEZ MORALES, *Arte en Canarias del Gótico al Manierismo. Historia Cultural del Arte en Canarias*. Las Palmas de Gran Canarias, 2008, t. II, p. 262.

3 De hecho, Hernández Perera hizo referencia a esta autoría en un estudio artístico que realizó sobre las artes en las Islas Canarias, argumentando que dicha información había sido facilitada por el profesor Jesús Palomero Páramo, y haciendo alusión a que había hecho uso de un diseño de Francisco de Alfaro aunque sin tener relación con el maestro cordobés. En este punto, sin duda, estaba en lo cierto, aunque realmente en la documentación por nosotros manejada no se dice nada de que los dibujos que tuviera la Catedral canaria fuesen hechos por Francisco de Alfaro, más cuando, estos están datados en 1604, momento en el que éste ya está residiendo en Toledo y desvinculado del arte de la platería. J. HERNÁNDEZ PERERA, "Arte". *Enciclopedia temática de Canarias*. Canarias, 1995, p. 400.

4 J. HERNÁNDEZ PERERA, *Orfebrería de Canarias* ob. cit., p. 91.

5 S. CAZORLA LEÓN, ob. cit., p. 361.

6 Sobre Jerónimo de Medina consultar J.M. LLORÉNS CISTERÓ y K.H. MÜLLER-LANCÉ, *Francisco Guerrero: Motetes I-XXII. Monumentos de la música española XXXVI*. Barcelona, 1978, p. 50. C. BEJARANO PELLICER, *El mercado de la música en la Sevilla del Siglo de Oro*. Sevilla, 2013, pp. 126-128. Además, Jerónimo de Medina asesoró en 1609 al Cabildo canario sobre el músico portugués Manuel de Tavares, antes de ser comisionado para hacer la custodia. L. SIEMENS HERNÁNDEZ, "Martín de Silos (1564-1618), un destacado ministril y maestro de capilla aragonés en la

para preparar estas gestiones, pudieran elegir al ejecutor de la custodia. El elegido fue un prometedor Juan de Alfaro y Cuesta, platero de mazonería, con quien el 21 de marzo de 1611, los aludidos concertaban la hechura de una custodia de plata con su relicario para la Santa Iglesia de Canarias[7]. Nos sorprende la elección de este orfebre, hasta el día de hoy totalmente desconocido para la historiografía especializada[8]. Según él mismo declara en el contrato, tenía en ese momento entre 23 y 25 años, por lo que era sin duda una promesa en el panorama de la platería sevillana de las primeras décadas del siglo XVII. Dato este, que hace que descartemos su identificación con el hermano de padre de Francisco de Alfaro, el también llamado Juan de Alfaro. Este último, hijo de Diego de Alfaro y su segunda esposa Isabel López, había nacido en Córdoba en 1559 y tuvo una vida profesional dependiente siempre de su hermano hasta su muerte en 1601[9]. No obstante, por la coincidencia en apellidos, cabría pensar en un hijo de este último, aunque lo desestimamos al leer el testamento del hermano de Francisco de Alfaro, donde no menciona estar casado ni tampoco descendencia alguna que heredase sus bienes, legándolos todos a su hermana Victoria de Alfaro[10]. Y si a esto unimos el conocimiento de la descendencia del resto de miembros de la familia Alfaro tanto en Sevilla como en Valladolid, no creemos que tuviese vinculación familiar con el platero cordobés, sino simplemente la coincidencia en el primero de sus apellidos[11]. Sin embargo, de lo que sí estamos seguros, es de su vinculación laboral con el taller catedralicio regentado por esta familia, como expondremos más adelante.

Siguiendo pues con la narración de la historia de la contratación de la custodia de la Catedral canaria, en ella se manda "*…hacer y dar fecha y acabada en toda perfeccion una custodia de plata con su relicario… conforme a la traza y modelo que para ello se ha dado…*", sin mencionar si el creador de dicho diseño fue el platero o si por el contrario pudo ser alguna de aquellas trazas que llegaron a Canarias en 1604 y que pudieron ser ejecutadas por el que era por aquellos años el platero catedralicio hispalense, Juan de Ledesma y Merino, sobrino político y discípulo directo

catedral canaria de Santa Ana". *Nassarre: Revista aragonesa de musicología* XXIII (2007), pp. 109-126. También Jerónimo tuvo una estrecha relación con el Cabildo como corredor artístico, adquiriendo para este templo numerosas obras de plata, libros de coro, manuales litúrgicos y también fue el que indicó al deán Francisco Mejía el taller de Juan de Roelas para que pintase un cuadro dedicado a la titular de la Catedral en 1606 y que aún se conserva. J. HERNÁNDEZ PERERA, *Orfebrería de Canarias* ob. cit., pp. 91-92.

7 Archivo Histórico Provincial de Sevilla. Sección de Protocolos Notariales de Sevilla (a partir de este momento AHPSE. SPNSE.). Legajo 12668, oficio 19, libro 2º de 1611, ff. 1122r-1123v.

8 En los repertorios de artistas plateros sevillanos que se han publicado hasta el momento no se menciona a este orfebre. J. GESTESO Y PÉREZ, *Ensayo para un diccionario de artistas que florencieron en Sevilla entre los siglos XIII al XVIII inclusive.* Sevilla, 1899-1909. M. ILLÁN y E. VALDIVIESO, *Noticias artísticas de platería sevillana del Archivo Farfán Ramos. Siglos XVI-XVII y XVIII*. Sevilla, 2006.

9 Sobre su vida se puede consultar M.J. SANZ y A.J. SANTOS MÁRQUEZ, ob. cit., pp. 47-97.

10 AHPSE. SPNSE. Legajo 5439, oficio 8, libro 2º de 1601, ff. 470r- 472r.

11 El árbol genealógico de los Alfaro se recoge en M.J. SANZ y A.J. SANTOS MÁRQUEZ, ob. cit., p. 255.

de Francisco de Alfaro[12]. Esta hipótesis no nos parece demasiado descabellada, si tenemos en cuenta que era frecuente en los contratos de la época, que maestros de reconocido prestigio diesen la traza de piezas que luego serían ejecutadas por otros orfebres. Un punto que no queda aclarado en el documento, aunque la similitud con los diseños arquitectónicos de Alfaro, lo hacen verosímil. De hecho, el contrato es escueto a la hora de describir la obra, sólo que el relicario fuese sobredorado, aunque ya conocemos la predisposición de los capitulares a que la arquitectura se asemejase a la de Juan de Arfe. Un diseño que evidentemente fue inferior, ya que una torre similar, por su alto coste, hubiese sido una verdadera ruina para las arcas catedralicias canarias, de rango y poder económico mucho menor que la Metropolitana hispalense. Así pues, se dispuso que tuviera de peso alrededor de 1.000 ducados en plata y hechura, sin especificar en este contrato los marcos de plata concretos y dándose cierta flexibilidad a dicho precio, pues más adelante, se especifica que el montante final de la obra estaría condicionado por los dineros que fuese recibiendo de dichos contratantes, los cuales se financiarían a través de los custodiados por la Compañía de Jesús y de las letras de cambio que desde Canarias enviaría el Cabildo. Lo que sí se determina es el precio a pagar por el marco de plata, 65 reales, y por su hechura, 6 ducados, más el oro del relicario. Para el comienzo de la obra, recibía Juan de Alfaro en este mismo momento 1.309 reales de parte del Rector del Colegio de la Compañía, y se constituía como su fiador el platero Pedro González, conocido orfebre sevillano, yerno de Pedro de Zubieta y que destacó en este arte durante el primer tercio del siglo XVII[13]. Y poco más se puede extraer de este concierto que será el punto de partida de un trabajo que se alargará en el tiempo y que, como comentábamos, estará condicionado por los dineros dados al platero.

Estos pagos se iniciaron en diciembre de 1611, cuando Jerónimo de Medina le entregaba 1.300 reales[14]. El 4 de enero de 1602 el ministril vuelve a entregarle otros 3.300 reales, salidos de una cédula de Juan Martín de Estaño y del que se especificaba que otros 264 reales se invirtieron en el pago de la renta de la casa de su morada[15]. El 3 de febrero vuelve a hacer lo propio con otros 400 ducados, que valieron 4.400 reales[16]. Meses más tarde, concretamente el 11 de julio, le hicieron entrega de otros 200 ducados[17], realizando el músico esta misma operación el 9 de enero de 1613, en

12 A.J. SANTOS MÁRQUEZ, "Juan de Ledesma Merino (h. 1572-1632), platero de la Catedral de Sevilla", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2005*. Murcia, 2005, pp. 505-524.

13 Sobre Pedro González, discípulo de Pedro de Zubieta, sabemos que se desposó el 2 de noviembre de 1598 con la hija de su maestro Andrea de Rutia, heredando su taller de platería a su muerte en 1601. A.J. SANTOS MÁRQUEZ, "Novedades sobre la vida y la creación artística de Pedro de Zubieta". *Atrio* nº 15-16 (2009-2010), pp. 109-122. Fue veedor de platería del gremio hispalense entre 1613 y 1633, fecha posiblemente de su óbito. J. GESTESO Y PÉREZ, ob. cit., t. II, p. 215. Los datos sobre su creatividad son escasos, tan sólo se conocen en la actualidad sus trabajos para la parroquia de Santa Ana de Triana, M. ILLÁN y E. VALDIVIESO, ob. cit., pp. 91-92.

14 AHPSE. SPNSE. Legajo 8505, oficio 19, libro 7º de 1611, f. 10r.

15 AHPSE. APNSE. Legajo 12683, oficio 19, libro 1º de 1612, f. 181r.

16 AHPSE. APNSE. Legajo 12683, oficio 19, libro 1º de 1612, ff. 1225v-1226r.

17 AHPSE. APNSE. Legajo 12687, oficio 19, libro 5º de 1612, f. 773r-v.

esta ocasión con 1.291 reales[18]. El 8 de marzo de este mismo año, volvía a recibir de Medina otros 300 ducados, los cuales eran librados de una cédula de Juan de Zabaleta, comprador de oro y plata[19]. Otro pago está fechado el 29 de octubre de 1613, escriturándose el recibo de 6.100 reales de plata que se correspondían de la suma de 1.100 reales entregados el 3 de agosto, 1.000 reales el 24 septiembre, 3.000 reales el 14 de octubre, 500 reales el 19 de octubre y 500 reales el 27 de octubre[20]. Unos pagos que fueron posibles a pesar de las dificultades económicas que afrontaba el Cabildo canario, y que fueron solventadas gracias al adelanto realizado por don Marcos Alfonso Contreras, que se hallaba en Sevilla y había cobrado una cuantiosa herencia[21].

El finiquito y tasación de la obra se llevó a cabo el 23 de mayo de 1614, cuando recibía de manos del ministril los últimos 5.763 reales, con los que se cumplía el pago del montante total de la obra que ascendió a 29.773 reales, siendo especificado también el peso de cada una de las piezas que conformaban la custodia y el relicario sobredorado que la presidía[22]. Una descripción que no tiene desperdicio y que perfectamente se adecúa a la obra conservada. La tasación se establece de la siguiente manera: el banco de plata pesó 51 marcos, 3 onzas y 2 ochavas; las ocho columnas 46 marcos y 6 onzas; cuatro cornisas 24 marcos, 4 onzas y 6 ochavas; cuatro frontispicios 17 marcos, 3 onzas y 2 ochavas; cuatro arcos 17 marcos, 2 onzas y 6 ochavas; dos bóvedas 20 marcos y 1 onza; el cuerpo de arriba 21 marcos, 2 onzas y 4 ochavas; el Niño Jesús sobredorado con el mundo 1 marco, 7 onzas y 4 ochavas; los ocho niños con sus guías 5 marcos, 7 onzas y 5 ochavas; y finalmente el relicario 18 marcos, 3 onzas y 7 ochavas. Teniendo un peso total de 224 marcos, 1 onza y 3 ochavas, y a cuyo coste, según la tasación marcada en el contrato inicial de 65 reales el marco y 6 ducados su hechura, había que añadir el oro del relicario y del Niño Jesús valorado en 170 reales y 3 ducados respectivamente, 80 reales de los 8 tornillos de hierro para sujetar las columnas, otros 17 reales de dos tablones donde se asentaba la custodia y 8 reales que costaron los vidrios del ostensorio. Todo lo cual sumaba la referida cuantía de 29.773 reales, siendo, en este mismo momento, entregados la custodia y su ostensorio a Jerónimo de Medina, que quedaba complacido con su hechura al igual que el inquisidor Pedro de Camino, quienes cancelaban definitivamente la obligación con el platero.

Así pues, la obra quedaba finalizada a la espera de ser enviada a Canarias. El Cabildo estaba preocupado por la seguridad en su traslado, escribiendo al inquisidor Camino y a Jerónimo de Medina, el 24 de abril de ese mismo año, para que tuviesen muy en cuenta su salvaguarda si era remitida en la flota a Santa Cruz o a la Isla de Gran Canaria[23]. No obstante, aprovechando el nombramiento como obispo de Canarias de don Antonio Corrionero Ruano, los capitulares vieron solventado el pro-

18 AHPSE. APNSE. Legajo 12691, oficio 19, libro 1º de 1613, f. 364v.
19 AHPSE. APNSE. Legajo 12692, oficio 19, libro 2º de 1613, f. 895r-v.
20 AHPSE. APNSE. Legajo 12697, oficio 19, libro 7º de 1613, ff. 800v-801r.
21 S. CAZORLA LEÓN, ob. cit., p. 362.
22 AHPSE. APNSE. Legajo 12703, oficio 19, libro 4º de 1614, ff. 837r-840r.
23 S. CAZORLA LEÓN, ob. cit., p. 362.

blema, y demandando a Medina que la custodia y las obras que habían sido encargadas para la Catedral, fuesen traídas con el prelado, llegando así al puerto de Gran Canaria el 15 de abril de 1615[24]. En ese momento, el barquero Juan Sánchez fue el encargado de desembarcar la custodia, y varios negros la portaron en tierra hasta un carro llevado por Francisco Martín que debía conducirla hasta la Catedral, siendo todo supervisado por el veedor y un criado del obispo[25]. El 25 de abril el sacristán mayor Nuño Hernández hacía relación de su recepción, detallando la presencia del relicario de plata dorada con sus viriles, la armadura de madera, los tornillos y la plata, aludiendo asimismo a la cuenta escriturada el año anterior por Jerónimo de Medina, antes mencionada[26]. Y una vez montada la custodia en la Catedral, el Cabildo quedó contento y complacido por la labor realizada por sus delegados en la capital hispalense, como fue expresado en una epístola de agradecimiento del 18 de mayo de dicho año[27].

Por lo tanto, después de todo este relato pormenorizado, sólo nos queda añadir que tanto el templete como la custodia presidieron el Corpus Christi del año 1615, celebrado concretamente el 18 de junio. Y si bien de la conservación del templete no hay duda entre los especialistas que han abordado el tema, siempre se ha creído que el ostensorio desapareció, aunque se conserva uno en el tesoro catedralicio que perfectamente se podría corresponder con la obra de Juan de Alfaro. Concretamente nos referimos a una custodia de sol que Hernández Perera identificó como aquella labrada en Madrid por el platero Juan Sánchez en 1604 y que se describía en la época de la siguiente manera "*…una custodia de plata dorada de dentro y de fuera con un encaxe en la copa, en la que cave una caxita que cabe un par de ostias y para encaxar en lo alto, donde está un Xpo, va hecho un cerco con rayos y sus viriles…*", lo que nos da a entender que se trataba de una custodia formada por un copón o píxide que era coronado por un sol, similar a otros ostensorio de la época que tenían esa dualidad funcional, es decir, la de reservar y a la vez exponer el Santísimo Sacramento[28]. Cuanto más, el ostensorio conservado en el tesoro catedralicio sigue el clásico

24 Ibídem.

25 J. HERNÁNDEZ PERERA, *Orfebrería de Canarias* ob. cit., p. 92.

26 Ibídem.

27 S. CAZORLA LEÓN, ob. cit., p. 363.

28 Este tipo de copones o cálices con ostensorios superiores existen en toda la geografía española fabricados en esta época. Por ejemplo, los ostensorios manieristas de este tipo labrados en Cuenca, A. LÓPEZ-YARTO, *La orfebrería en el siglo XVI en la provincia de Cuenca*. Cuenca, 1998, pp. 279-280. Las custodias llerenenses suelen tener un copón en forma de caja con cajón y sol superior, como las obras de Diego Ximénez conservadas en Ahillones (1625), Fuente del Maestre (1636) y Puebla de la Reina (1630). También hay otras en forma de cáliz con ostensorio superior como la del convento de Santa Clara de Llerena (1630) del mismo orfebre. C. ESTERAS, *El Arte de la platería en Llerena*. Madrid, 1990, pp. 92-97. A.J. SANTOS MÁRQUEZ, *La platería religiosa en el sur de la provincia de Badajoz*. Badajoz, 2009, t. I, pp. 99-100, t. II, p. 662, lám. 588. Igualmente este tipo de cáliz-ostensorio se repitió en los talleres pacenses como los de la Albuera y el convento de las Clarisas Franciscanas Descalzas de Badajoz. F. TEJADA VIZUETE, *Platería y plateros bajoextremeños (siglos XVI-XIX)*. Mérida, 1998, pp. 114, 139-140. También en el manierismo burgalés, encontramos este mismo diseño y el de viático-custodia, con la caja para reservar el Santísimo en el vástago como aparece en el de Ata-

patrón hispalense (lám. 1). La peana cuadrada, con salientes en cada frente y su alzado en un moldurón circular con terminación en un cuerpo de caras ligeramente alabeadas, el astil compuesto por un arranque cúbico, seguido de un nudo paralelepípedo y arquitectónico, y un jarrón, y el viril de rayos alternantes entre flameados y rectos, carentes de estrellas, reproducen un esquema patentado y consensuado en la época por las platerías de la ciudad, tal y como determinó el profesor Cruz Valdovinos[29]. Y ello, además, se evidencia si tenemos en cuenta los numerosos ejemplares coetáneos que se conservan, como el salido en 1602 del taller catedralicio de Francisco de Alfaro y Oña y conservado en la parroquia de la Palma del Condado, o el ostensorio de Castillo de las Guardas, vinculado también con este mismo obrador[30]. Asimismo vemos este mismo diseño en el anónimo de la parroquia de Santa Ana de Triana, de 1610, en las custodias de la Colegial de Osuna y la Iglesia Prioral de Carmona, de estos mismos años, o en el ejemplar de Santa María de la Asunción de Marquina-Xemein (Vizcaya) de 1619, que se repite también en otros más tardíos como los de la parroquia de Villamartín (1637) o del convento de San Andrés de Marchena (1637)[31]. Un prototipo que creemos tuvo su punto de partida en el esquema manierista planteado por Francisco Merino en el viril confeccionado para la Custodia de la Catedral de Sevilla en 1587, y repetido por Francisco de Alfaro en sus torres eucarísticas de Marchena y Carmona en años sucesivos[32]. Ya en estos ejemplos aparecían los característicos esmaltes y el picado de lustre, tan representativos del ornamento manierista hispano y que también embellecen este ostensorio.

Pero sin duda, la pieza principal fue el templete procesional, que la documentación refiere como custodia (lám. 2). Por esta razón, hemos decidido no denominarla como andas, tipología que se adecúa a su fisonomía, tal y como determinó en su tratado el propio Juan de Arfe[33], cuando más la pretensión de la Catedral canaria era hacer una custodia de asiento, aunque debido a la precariedad de medios, finalmente tan sólo tuvo un solo cuerpo. Una forma de baldaquino que, como bien recuerda el profesor Hernández Perera, tuvo una gran repercusión en las custodias fabricadas en Canarias con posterioridad[34]. En su estructura arquitectónica delata su filiación a los postulados del manierismo sevillano, siendo una clara derivación

puerca (Burgos) de 1608, posiblemente similar al descrito en Canarias. A.A. BARRÓN GARCÍA, *La época dorada de la Platería Burgalesa 1400-1600*. Burgos, 1998, t. I, pp. 319-327.

29 J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Cinco siglos de platería sevillana*. Sevilla, 1992, p. XXXIX.

30 A.J. SANTOS MÁRQUEZ, "La vida y la obra del platero Francisco de Alfaro y Oña (1572-1602)". *Laboratorio de Arte* nº 17 (2004), pp. 413-430.

31 M.J. SANZ, *La orfebrería sevillana del Barroco*. Sevilla, 1976, t. I, p. 186, fig. 63, t. II, p. 113. M.J. SANZ, *Catálogo de orfebrería de la Colegiata de Osuna*. Sevilla, 1979, pp. 36-38. M.J. MEJÍAS, *Orfebrería religiosa en Carmona. Siglos XV-XIX*. Carmona, 2000, p. 246. J.M. CRUZ VALDOVINOS, ob. cit., pp. 96-97. A. LINARES RODRÍGUEZ, *Cinco siglos de platería en Villamartín*. Villamartín, 2000, pp. 19-20. J.L. RAVÉ, "Custodia del convento de San Andrés", en A.M. RAMOS (coord.), *Tantum Ergo Sacramentum. Fe, Arte y Cultura en Marchena*. Marchena, 2011, p. 78.

32 M.J. SANZ y A.J. SANTOS, ob. cit., p. 144.

33 J. DE ARFE, *De varia commensuracion para la escultura y arquitectura*. Sevilla, 1587, libro 2, p. 21r y v.

34 J. HERNÁNDEZ PERERA, *Orfebrería de Canarias* ob. cit., p. 93.

de su precedente más inmediato, la custodia de la Santa Espina de la Catedral de Sevilla, ejecutada por Francisco de Alfaro entre 1599 y 1601[35]. De hecho, utiliza la planta circular, aunque realmente impuesta por los propios capitulares al desear que ésta se pareciese a la gran torre argéntea de Juan de Arfe. Una disposición que fue excepcional dentro de la tradición hispalense, ya que, como bien recordaba Angulo y recogía Hernández Perera, en Sevilla dominará en la custodia de asiento la planta cuadrada[36].



LÁMINA 1. *JUAN DE ALFARO Y CUESTA. Ostensorio (1611-1614). Catedral de Santa Ana. Las Palmas de Gran Canaria.*

35 M.J. SANZ y A.J. SANTOS, ob. cit., pp. 177-184.

36 D. ANGULO, *La Orfebrería en Sevilla*. Sevilla, 1925, p. 19. J. HERNÁNDEZ PERERA, *Orfebrería de Canarias* ob. cit., p. 93.

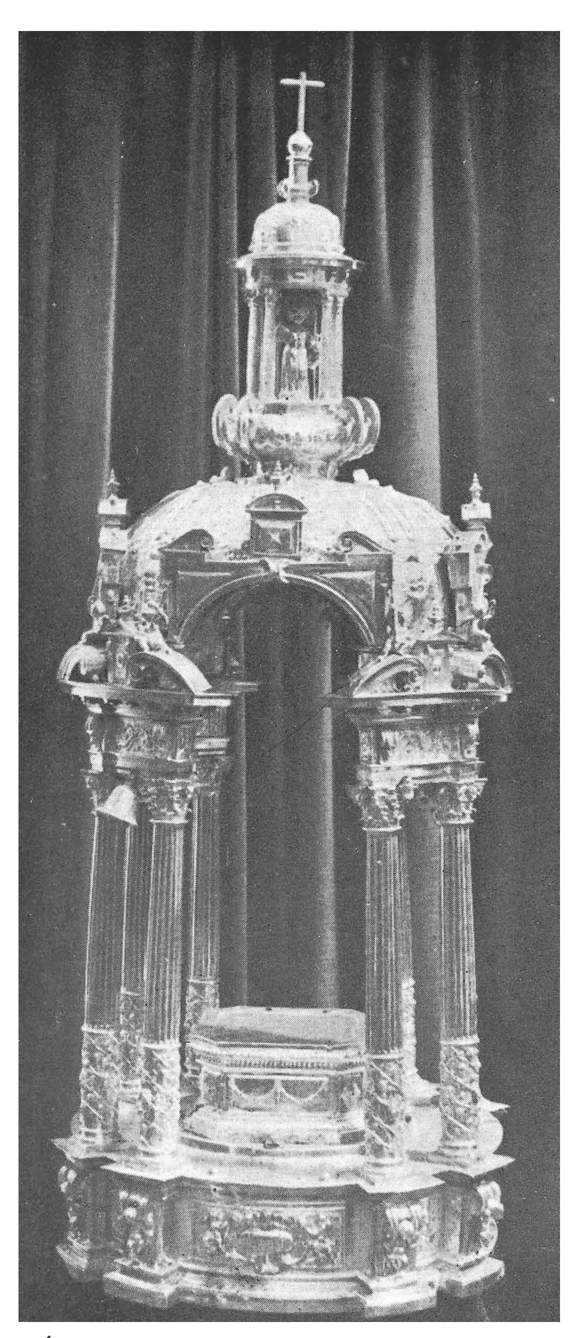


LÁMINA 2. *JUAN DE ALFARO Y CUESTA. Custodia (1611-1614). Catedral de Santa Ana. Las Palmas de Gran Canaria.*

El basamento de planta circular, presenta ocho ménsulas salientes que serán los soportes de las columnas superiores, quedando así un friso retranqueado, reproduciendo los esquemas empleados en la retablística sevillana contemporánea, y también utilizados por Alfaro. De hecho, en cada uno de los rectángulos principales de cada frente muestra una decoración casi idéntica a la de la Custodia Chica hispalense: las características cartelas ovales, entre angelotes desnudos a manera de atlantes, y rodeadas de carnosos recortes vegetalizados. Estos cuatro óvalos además recogen las siguientes inscripciones: IESVS AVTEM / EO QD MANEAT IN AETERNUM /SEMITERNVM HABEAT /SACERDOCIVM. HEBREOS, 7 3, aludiendo a la jaculatoria sacramental de la Epístola de San Pablo a los Hebreros, (7, 24), y traducida como: "*más Jesús, como siempre permanece, posee eternamente el sacerdocio*"; dándole con ello, una clara significación alegórica al propio basamento de la custodia como trono y altar del Sacramento manifestado[37].

Igualmente, este paralelo con la torre catedralicia de Francisco Alfaro se evidencia en el alzado del primer y único cuerpo. Tal y como recordara el profesor Varas Rivero, Francisco de Alfaro adaptaba el modelo planteado en Marchena, Carmona y Écija a la planta circular, mostrando la flexibilidad del modelo propuesto[38]. Pero, su discípulo Juan de Alfaro y Cuesta da un paso más allá. Aquí, igual que en estas custodias, los frentes se resuelven a la manera de arcos triunfales, aunque no aparece la típica doble estructura de muro y columnas, sino sólo las parejas de columnas corintias. Sus fustes presentan un primer tercio decorado con pámpanos con racimos de uvas dispuestos helicoidalmente y el resto estriado. Las columnas soportan un trozo de entablamento y el típico frontispicio manierista de inspiración miguelangelesca con los angelotes, portando los símbolos de la Pasión, recostados sobre los derrames de los frontones rotos, curvos y enroscados, presentando a su vez la originalidad de estar avenerados en su interior, recordando así al tipo empleado en el manierismo romano y conocido posiblemente a través del Vignola[39]. Estos frontones enmarcan un templete central, con frontón triangular y con un par de pilastrillas escoltando un espejo vertical. De estos mismos remates parten los cuatro arcos que cierran los frentes, peraltados y rematados por frentes arquitectónicos muy parecidos, con enjutas resaltadas, dintel, frontones rotos y curvos y templete central con frontón triangular, con una punta de diamante en el centro. Sin duda, esta traza es típica del retablo romanista hispalense y fue empleado por maestros como Diego López Bueno en retablos coetáneos a esta custodia canaria[40].

37 Inscripciones y traducción sacadas de J. HERNÁNDEZ PERERA, *Orfebrería de Canarias* ob. cit., p. 93.

38 M. VARAS RIVERO, "El ensayo final de Francisco de Alfaro en la custodia de la Santa Espina de la Catedral de Sevilla". *Archivo Hispalense* nº 276-278 (2008), p. 445.

39 Ello se comprueba en el remate de la Chimenea que recoge en su obra y que pertenecía al aposento del palacio del Cardenal Santangel. I. de VIGNOLA, *Regla de los cinco ordenes de Archítectvra, Agora de nuevo traduzido de Toscano en Romance por Patricio Caxesi florentino, pintor y criado de su Magestad*. Madrid, 1597, p. XXXVI.

40 Concretamente en los retablos de San José y la Purísima Concepción de Villamartín, F. HALCÓN, "El retablo sevillano de la primera mitad del siglo XVII", en F. HALCÓN, F. HERRERA

Se cubre esta estructura con un doble casquete semiesférico, uno interior y otro exterior, tal y como se describía en la tasación. La bóveda de media naranja nervada, es parecida también a la empleada por Francisco de Alfaro en la Custodia Chica, recordando así soluciones novedosas de la época, como la cubierta de la Sacristía Mayor de la Catedral hispalense o el de nervios radiales del nudo de la Cruz Patriarcal de Francisco Merino, tal y como recordara el profesor Varas[41]. Además, también la clave de la bóveda se resuelve con un tondo laureado a la antigua, con una pirindola colgante, mientras que los gajos se cubren con tarjas, cartelas ovales y motivos propios del léxico manierista que se repite también en el casquete semiesférico exterior. En este caso, en repujado, se divide en cuatro grandes secciones separadas por fajas superpuestas con espejos ovales y puntas de diamantes, y cubiertas por grandes cartelas con espejos pareados, tarjas, recortes y alguna cabeza de querubín, todo simétricamente dispuesto.

El "*cuerpo de arriba*", como alude la documentación, o lo que entendemos hoy como linterna que remata la cubierta, se resuelve a manera de templete circular o *tholos* antiguo, siguiendo así el prototipo del sagrario del retablo escurialense muy influyente en la época, y recordando a su vez la resolución arquitectónica del segundo cuerpo del nudo de la cruz metropolitana de Merino[42]. Posee un basamento en forma de grueso toro decorado con cartelas, tarjas, roleos relevados manieristas, y unos gallones alineados con las columnas superiores. Estas están dispuestas de forma pareada, sosteniendo un entablamento corrido, sobre el que campea un casquete semiesférico, con cartelas y gallones, rematado a su vez por una linternilla con base saliente de cuarto bocel, un cilindro superior y un orbe con una cruz de brazos rectos rematados por esferillas. En su interior, el aludido Niño Jesús Glorioso bendiciendo y con el mundo, recordando el modelo de Jerónimo Hernández, sobre todo por el bello *contrapposto* que describe su cuerpo[43]. Una devoción suya aparición se deba a la vinculación del Cabildo canario con los jesuitas, promotores y difusores de la veneración del *Emmanuel* durante la Contrarreforma[44].

Por lo tanto, esta custodia canaria representa un eslabón más en la evolución del prototipo de la custodia de asiento de Francisco de Alfaro, haciéndola más flexible, abierta y etérea, redundando así en el carácter de inestabilidad manierista, y además recogiendo las novedades arquitectónicas y decorativas del retablo hispalense. De ahí que no tengamos dudas de que Juan de Alfaro y Cuesta, si bien no perteneció a la familia Alfaro, si tuvo un contacto fluido y cercano con el taller catedralicio, teniendo además testimonios documentales de su relación, y no descartando incluso una hipotética formación. Lo cierto es que las noticias sobre su vida son más bien escasas, y reducidas a un periodo concreto de años, entre 1608 y 1614, año tras el cual la documentación silencia su existencia. A parte de los datos ya expuestos so-

y A. RECIO, *El retablo sevillano desde sus orígenes a la actualidad*. Sevilla, 2009, p. 145.

41 M. VARAS RIVERO, ob. cit., p. 446.

42 Ibídem, p. 445.

43 J. PALOMERO, "*Geronimo Hernández*". Sevilla, 1981, pp. 111-113.

44 E. MALÊ, *El arte religioso de la Contrarreforma*. Madrid, 2001, pp. 266-304.

bre la hechura de la custodia de Canarias, sabemos que estaba en activo desde el 14 de noviembre de 1609, cuando por primera vez lo encontramos concertando una obra de platería, tendría entonces unos 20 años aproximadamente. Concretamente será el licenciado don Cristóbal González, cura de la iglesia de la villa de Azuaga, junto a Juan Fernández de Aldana, también vecino de esta población extremeña, quienes concreten con él la hechura de dos lámparas de plata de 12 marcos cada una, destinadas al templo mayor de Consolación de dicha localidad[45]. Se comprometía a tenerlas acabadas el 21 de diciembre de ese mismo año, pagándole por cada marco 65 reales y por la hechura de cada uno de ellos otros 19, recibiendo en este momento 1.500 reales. Y un dato que puede ser esclarecedor sobre su formación y especialmente su vinculación con el taller de Francisco de Alfaro, es la constitución del platero catedralicio Juan de Ledesma Merino como su fiador en este contrato. Quizás, si bien no tuvo una relación directa con Francisco de Alfaro, sí la hubo con su sobrino político, heredero y difusor de su estética en los proyectos catedralicios y episcopales de estos años. Rastrear la presencia de estas piezas en la parroquia mayor de Azuaga se nos hace complicado, aunque existen dos lámparas que bien podría corresponderse con las que labrara Juan de Alfaro. No obstante, cuando tuvimos ocasión de estudiarlas, las relacionamos por su traza con las que se labraban en México por estos años, ya que su diseño no era frecuente en los talleres ni de la zona ni del entorno, como Sevilla, de ahí nuestra prudencia a la hora de adjudicarlas a nuestro protagonista[46].

A Juan de Alfaro y Cuesta también lo encontramos apoderando a Luis de Espinosa, procurador de la ciudad de Sevilla, el 30 de diciembre de 1610 para que cobrase los 64 reales que le adeudaba Juan Bañuelos, vecino de Córdoba[47]. El 26 de febrero de 1611 haciendo uso de una cesión de un poder por parte del presbítero Juan Bautista Camacho de varios días antes, el cual se lo había otorgado a su vez don Francisco de Cifontes[48], apoderaba a Juan Bautista de Ribera, procurador también de la capital hispalense, para que pudiera pedir y demandar a don Francisco de Cifontes, 10.660 maravedíes que le adeudaba por las gestiones que en su nombre había realizado[49]. Y posiblemente, tras el concierto de la custodia canaria, y por el aumento de trabajo, decidió admitir a un aprendiz en su taller. Concretamente el 16 de junio de 1611, escrituraba Antonio de Villalta de Ribero el aprendizaje de su sobrino José Martín, de quince años, con Juan de Alfaro por el tiempo de seis años[50]. También, el 19 de diciembre de ese mismo año daba carta de pago al cura Diego Fernández, por valor de 308 reales por razón de un cáliz que hizo para la parroquia de Calzadilla de los Barros (Badajoz), de 3 marcos y medio[51]. Desafortunadamente

45 AHPSe. SPNSe. Legajo 10882, oficio 17, libro 3º de 1609, sin foliar.
46 A.J. SANTOS MÁRQUEZ, *La platería religiosa…* ob. cit., t. II, pp. 396-397.
47 AHPSe. SPNSe. Legajo 10888, oficio 17, libro 4º de 1610, f. 351r-v.
48 AHPSe. SPNSe. Legajo 5011, oficio 7, libro 1º de 1611, ff. 486r-487v.
49 AHPSe. SPNSe. Legajo 10893, oficio 17, libro 2º de 1611, sin foliar.
50 AHPSe. SPNSe. Legajo 10894, oficio 17, libro 3º de 1611, ff. 371r-372r.
51 AHPSe. SPNSe. Legajo 10894, oficio 17, libro 3º de 1611, f. 907v.

esta obra no se conserva en este templo pacense, aunque la relación continuada con esta tierra extremeña pueda darnos una posible pista sobre sus orígenes, aunque es una hipótesis sin fundamento documental. El 29 de noviembre de 1613 lo volvemos a hallar arrendando al cerero Pedro Vergel una tienda con entresuelo en la calle de las Gradas, lindando con las casas de Juan de Ledesma y las suyas, desde primero de enero de 1614 y por un año, a razón de 7 ducados la mensualidad[52]. Una declaración que nos informa que vivía en la calle comercial por excelencia de Sevilla, junto al taller catedralicio, frontero a la Portada del Bautismo de la Catedral, donde Ledesma tenía su casa y obrador[53]. Finalmente, el 25 de octubre de 1614 otorgaba otro poder general para cobrar sus deudas a su hermano y presbítero Jerónimo de Alfaro[54]; siendo ésta la última referencia que tenemos de su vida, desconociendo si se trasladó a otra ciudad, emigró a América o falleció por estos años, cuestiones que en futuras investigaciones aflorarán y permitirán conocer mejor al verdadero autor de la magnífica custodia procesional de la Catedral de Santa Ana de Las Palmas de Gran Canaria (lám. 3).

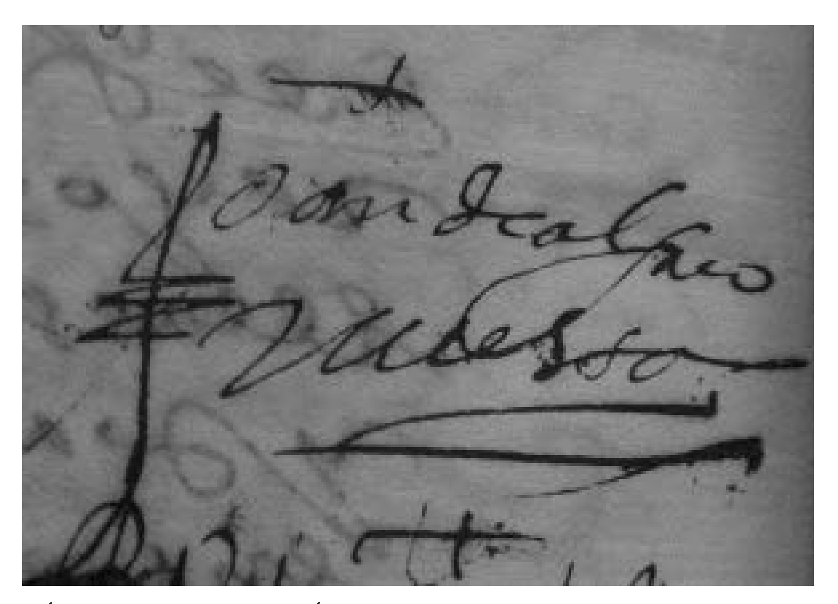


LÁMINA 3. *FIRMA AUTÓGRAFA DE JUAN DE ALFARO Y CUESTA. Contrato de hechura de la Custodia de la Catedral de Canarias. Archivo Histórico Provincial de Sevilla. Sección Protocolos Notariales. Legajo 12668, oficio 19, libro 2º de 1611, ff. 1122r-1123v.*

52 AHPSe. SPNSe. Legajo 10907, oficio 17, libro 6º de 1613, f. 820r-v.
53 A. MORGADO, *Historia de Sevilla*. Sevilla, 1587, pp. 168-170.
54 AHPSe. SPNSe. Legajo 10911, oficio 17, libro 4º de 1614, f. 566r-v.

Plateros sevillanos y estantes en Sevilla que comerciaban con América entre 1525 y 1550

MARÍA JESÚS SANZ
Universidad de Sevilla

Hemos elegido este lustro porque nos ha parecido de una gran actividad entre la ciudad de Sevilla y los primeros lugares de América donde se establecieron los españoles. Esto no quiere decir que a lo largo de todo el siglo XVI y gran parte del XVII el comercio entre Sevilla y América no fuese enormemente activo, pero es tal la cantidad de noticias de este período, y sobre todo hay tantos nombres de plateros dedicados a este comercio, que no hemos dudado en aportar noticias sobre todo ello. En los años elegidos hubo una gran cantidad de plateros que se dedicaron a este comercio, preferentemente con las islas de Santo Domingo y Puerto Rico, aunque a partir de la conquista de México comienzan a mencionarse los nombres de Yucatán, Nombre de Dios, Veracruz, o simplemente Nueva España.

En primer lugar hay que decir que son muy numerosos los estudios sobre el comercio americano en general, dado que la fuente fundamental de información de halla en el Archivo de Indias, y que la universidad de Sevilla tiene un importante grupo de investigadores y profesores americanistas de primer orden. No obstante nuestro interés, como ya hemos indicado, se cifra exclusivamente en la actividad de los plateros, y en las fechas que hemos elegido.

El investigador de finales del siglo XIX y comienzos del XX, José Gestoso, en su Diccionario de Artífices, aportó una gran cantidad de nombres de plateros desde el siglo XIII al XVIII[1], como hace constar en el título de su libro. En la mencionada publicación aparecen muchos nombres de plateros, ya que el período que abarca es muy extenso, pero sin embargo muchos de los nombres procedentes del Archivo de Protocolos Notariales de Sevilla no se hallan en el Diccionario de Artífices. Esto

1 J. GESTOSO Y PÉREZ, *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla, desde el siglo XIII al XVIII inclusive*. Sevilla, 1900, edic. fcs. Pamplona, 2001.

es compresible porque los estudios del mencionado investigador se apoyan en los documentos gremiales y en los padrones municipales básicamente, pero no en los contratos que se firmaban ante notario para enviar mercancías a América, o para traer de allí la plata, el oro, las perlas, u otros materiales inexistentes en Europa. Aunque en algunos casos hace referencia a noticias procedentes del Archivo de Protocolos Notariales de Sevilla, no es en realidad su fuente principal como hemos apuntado, archivo del que proceden las noticias que utilizamos.

Por otra parte aporta la nómina de los plateros, extraídas de unas Reglas de la Hermandad, hoy desgraciadamente desaparecidas, y que pudo ver el mencionado investigador José Gestoso, redactadas en la primera mitad del siglo XVI, para las que él da la fecha aproximada de1544, por el modelo de letra, y por su relación con una vida del Santo Patrón que data de esos años[2]. Estas reglas presentan el número de 39 plateros componentes de la Cofradía de San Eloy, su patrón, aunque en realidad habría que sumar tres más, que se encuentran en otras páginas del mismo estudio del que proceden estas noticias, y que corresponden a la misma fecha[3], por lo que en realidad serían 42. De todos ellos sólo 16 se relacionan con el comercio americano, lo cual hace pensar que muchos de los plateros que aparecen comerciando con el Nuevo Continente eran foráneos.

Además algunos estudiosos extranjeros, como Hamilton, se han preocupado por el comercio con América, aunque su punto de vista ha sido más generalizado[4]. Otros investigadores han tratado las relaciones concretas entre Sevilla y América durante la época de la colonización y en este caso también han aportado noticias muy importantes, pero de tipo general, cifrado básicamente en los tipos de mercancías, en los precios, y el aprovisionamiento de los barcos, así como su recorrido[5].

La tarea de localizar de una manera concreta el comercio, los comerciantes y las mercancías que iban y venían entre América y España la realizaron investigadores como José Hernández Díaz y Antonio Muro Orejón, en la década de los años 30 del siglo XX, y que después ha sido continuada por archiveros investigadores de la actualidad, tales como María José Luna y Dolores Romero, que han revisado y ajustado las noticias de los investigadores iniciales. En conjunto se trata de catorce tomos publicados en distintas fechas, desde 1930 hasta 2011, y en la actualidad se halla otro tomo a punto de salir[6].

Estos estudios se acompañaron de las referencias exactas de los documentos existentes en el Archivo de Protocolos Notariales de Sevilla, de donde provenían las noticias, así como de unos completos índices de lugares, nombres propios y profesiones, lo que nos ha facilitado enormemente la tarea de localizar a una gran cantidad de plateros dedicados al comercio americano que no figuraban ni en el gremio de plateros de Sevilla, ni en los padrones municipales.

2 Ibídem, pp. L y LI.

3 Ibídem, pp. 219, 178, 230 y 313.

4 E.J. HAMILTON, *El tesoro americano y la evolución de los precios en España. 1501-1660*. Barcelona, 1975.

5 P. CHAUNU, *Sevilla y América en los siglos XVI y XVII*. Sevilla, 1983.

6 *Colección de documentos inéditos para la historia de América. Catálogo de los fondos americanos del Archivo de Protocolos Notariales de Sevilla.* Siglo XVI, 14 tomos, años 1930, 1932, 1937, 1986, 1990, 1997, 1998, 2000, 2002, 2004, 2006, 2007, 2009 y 2011.

Posteriormente se han realizado algunos estudios más específicos sobre el tráfico artístico y artesano con América durante todo el siglo XVI, basados fundamentalmente en las noticias provenientes del Archivo de Indias. En ellos se han reflejado multitud de noticias al respecto, correspondientes a artistas y a artesanos, pero también a las mercancías que circulaban por el Atlántico[7].

El internacionalismo de la ciudad y su puerto

Como ya es sabido la ciudad de Sevilla fue durante al menos siglo y medio el único puerto para comerciar con América, y ello contribuyó al enorme desarrollo de la ciudad. Los viajeros europeos que llegaron a la ciudad a lo largo del siglo XVI quedaron asombrados por su riqueza, tanto por su arquitectura como por su actividad comercial. Andrea Navaggiero, que vino con motivo de la boda de Carlos V en 1526, le dedica a Sevilla más atención que a las demás ciudades españolas. Nos describe su situación y afirma que se parece más a las ciudades italianas que a cualquiera otra de las ciudades españolas. En cuanto al comercio con América dice: "*A las Indias se envía trigo y vino, así como jubones, camisas, calzas y cosas semejantes, que aún no se labran allí, con lo cual hacen grandes ganancias. Aquí, a Sevilla y a su Casa de la Contratación es donde llegan aquellas cosas que vienen de aquellas regiones, porque las naves no pueden descargar en ningún otro puerto. Cuando vienen las galeras entra en la Contratación mucho oro, del cual se acuñan todos los años muchos doblones...*"[8].

Otro de los viajeros que visitó la ciudad fue el dominico Tomás de Mercado, nacido en Sevilla, aunque vivió en otros lugares como México o Salamanca, y su obra no se publicó hasta la segunda mitad del siglo, sin embargo las noticias que da sobre el comercio de la ciudad son muy semejantes a las de Navaggiero, e incluso más abundantes y concretas. Nos dice "*...A todas las Indias envían grandes cargazones de toda suerte de ropas, y traen de allá oro, plata, perlas, grana, cueros en grandísima cantidad...*"[9]. Parece pues evidente que los testimonios coetáneos del comercio sevillano con América confirman las grandes riquezas que proporcionaba el comercio ultramarino a la ciudad. Estas riquezas favorecían básicamente al comercio, pero también al desarrollo de la industria, gracias a la cual la ciudad creció en sí misma, y como consecuencia aumentó la población, compuesta por los que venían del exterior, y por los que provenían del campo.

Las personas que acudían a beneficiarse de las grandes riquezas que entraban por el puerto aumentaron la población de una manera considerable. De entre las nacionalidades extranjeras cabe destacar a los genoveses, flamencos y franceses, además de los procedentes de otras repúblicas italianas. Casi todos ellos acababan casándose con mujeres que vivían en Sevilla y su reino, y naturalizándose en estas

7 M.C. HEREDIA MORENO, "Apuntes sobre el tráfico artístico con América en el siglo XVI. Artistas, artesanos y mercaderías en la carrera de Indias". *El arte español fuera de España*. C.S.I.C. Madrid, 2003, pp. 193-206.

8 A. NAVAGGIERO, *Viaje por España (1524-1526)*. Madrid, 1986, pp. 34, 119-125.

9 T. de MERCADO, *Summa de tratos y contratos*. Sevilla, 1983, pp. 17-18.

ciudades. Según algunos historiadores de la época solían enviar a sus hijos a su país de origen para que aprendiesen tanto la lengua como las técnicas comerciales, para que luego volviesen a Sevilla y se dedicasen al comercio americano[10]. De hecho el aumento de los habitantes de la ciudad resulta evidente. Ya en 1530 la población rondaba los 45.000 habitantes, y en 1594 pasaba de los 100.000[11]. En cualquier caso, aunque se evidencia el crecimiento de la población en la segunda mitad del siglo XVI, ya se puede comprobar que antes de 1550 Sevilla era una gran ciudad, pues el número de habitantes en 1530 era mayor que el de otras grandes ciudades europeas.

Obviamente estas referencias a la riqueza y desarrollo económico de la ciudad continuaron durante la segunda mitad del siglo, y a lo largo de la siguiente centuria[12].

Actividades de los plateros

El número de ciudadanos que se dedicaban al comercio con América era enorme, prácticamente se puede decir que la mayoría de la ciudad vivía de ello. En el caso de los plateros, hay numerosas noticias de su actividad desde los primeros años del siglo XVI y casi todas se refieren a sus actividades comerciales con América.

Aunque tenían trabajo en la ciudad, las noticias de las que disponemos, que proceden los archivos eclesiásticos, se refieren en su mayoría a la limpieza, restauración y a veces obras nuevas, que les encargaban los grandes templos como la catedral de Sevilla. Con respecto a las obras que se debieron realizar para las órdenes religiosas asentadas en la ciudad, no existen apenas datos documentales, pues los archivos se perdieron en su mayoría durante los acontecimientos del siglo XIX, así como la mayoría de las obras de los conventos masculinos que fueron saqueados durante la Invasión Francesa, y más tarde en la Exclaustración de 1835-37, así como durante el Trienio Liberal del reinado de Isabel II. No obstante, los conventos femeninos, que no fueron despojados de sus bienes muebles, sí conservan algunas piezas de la primera mitad del siglo, aunque a lo largo del tiempo se han destruido obras por distintos motivos.

En el caso de los tesoros parroquiales la mayor desaparición de obras de plata, así como de otras obras sacro-artísticas se produjo durante la Guerra Civil, pues las parroquias de la periferia de entonces fueron saqueadas, y muchas de sus obras destruidas. No ocurrió lo mismo en los templos del centro de la ciudad, que conservaron todo su tesoro artístico durante estos trágicos acontecimientos, pero los cambios de estilo y los gustos de cada época hicieron que muchas obras se fundieran para hacer otras nuevas, por lo que las antiguas se perdieron para siempre.

Por todo ello no se conservan demasiadas piezas de plata de este período. No obstante, analizando los tesoros parroquiales o conventuales se pueden hallar algunas piezas realizadas durante este lustro, y desde luego el gran tesoro de la catedral contiene obras desde la época medieval y del primer renacimiento. También

10 A. DOMÍNGUEZ ORTIZ, *Orto y Ocaso de Sevilla*. Sevilla, 1946, edic. facs. Sevilla, 2003, pp. 41-47.

11 P. CHAUNU, ob. cit., pp. 17-18.

12 A. DOMÍNGUEZ ORTIZ, ob. cit., pp. 5-12.

la Universidad posee unas mazas situables antes de mediados del siglo XVI. Pero, en la segunda mitad del siglo, en que la riqueza de la ciudad y de sus principales organismos fue en aumento, se deshicieron piezas que se consideraban antiguas para substituirlas por otras más acordes con los nuevos modelos de un renacimiento más avanzado. Como ejemplo representativo pueden citarse las mazas del Ayuntamiento, que tuvo tres conjuntos desde finales del siglo XV hasta las últimas décadas del siglo XVI, realizadas por distintos plateros. Las más antiguas datan de 1498 y las realizó Juan de Oñate, que además fue platero de la catedral hasta 1520[13]. Años más tarde, en 1519, Juan de Córdoba fue encargado de restaurarlas, pero acabó haciendo unas nuevas[14]. Finalmente Francisco de Valderrama realizó las actuales en 1587[15].

En el caso de las piezas de culto, en la catedral se realizaron las más importantes obras en el último tercio del siglo XVI; la gran custodia de Arfe (1580-1587)[16] y el sagrario del altar mayor de la catedral (1593-1595)[17]. Pero sin embargo, la documentación de los archivos catedralicios y municipales nos muestra la realización de bastantes piezas durante este segundo cuarto del siglo, que ya no existen, especialmente las referidas a los encargos de seglares. De las piezas dedicadas al culto tenemos como ejemplo, entre otras obras, la desaparecida custodia de la catedral, realizada en los primeros 25 años del siglo XVI, y mucho después fundida[18].

Al margen de los encargos locales estaba el gran tráfico con América, que en muchos casos no se relacionaba con el ejercicio de la profesión de platero, sino que era simplemente un comercio de mercancías, o bien un préstamo de dinero a los cómitres o pilotos para cargar los barcos. A menudo se formaban compañías con los mercaderes, o con los mismos que fletaban los barcos para mandar a América, alimentos como aceite, cereales, vino, aceitunas, animales, y hasta esclavos. La ropa era una mercancía que formaba parte de las exportaciones, pero también se enviaban a América objetos de plata labrada para el culto, en los primeros tiempos, ya que los religiosos los necesitaban para las celebraciones litúrgicas, aunque más adelante, durante los siglos XVII y XVIII la dirección de estas exportaciones será la contraria, pues numerosísimos objetos de culto llegarán a España procedentes de América. Muchos de ellos eran enviados por los indianos enriquecidos que mandaban objetos de culto a sus parroquias de origen, y lo mismo ocurría con los eclesiásticos que, destinados en América, mandaban piezas para el culto a los conventos de donde procedían. Entre los conjuntos de piezas de metales nobles procedentes del Nuevo

---

13 M.J. SANZ, "Plateros de la catedral de Sevilla en la primera mitad del siglo XVI y sus relaciones con América". *Estudios de Platería. San Eloy 2010*. Murcia, 2010, p. 724.

14 M.J. SANZ, "Testamentos e inventarios de plateros sevillanos en la primera mitad del siglo XVI. Estudio de sus ajuares personales y de sus instrumentos de trabajo". *Archivo Hispalense* nº 285-287 (2011), p. 448.

15 A.J. SANTOS MÁRQUEZ, "Francisco de Valderrama, verdadero autor de las mazas del Ayuntamiento de Sevilla". *Archivo Español de Arte* nº 326 (2009), pp.155-168.

16 M.J. SANZ, *Juan de Arfe y Villafañe y la custodia de la catedral de Sevilla*. Sevilla, 1ª edic. 1978, 2ª edic. 2006.

17 M.J. SANZ y A.J. SANTOS MÁRQUEZ, *Francisco de Alfaro y la renovación de la platería sevillana en la segunda mitad del siglo XVI*. Sevilla, 2013, pp. 150-164.

18 M.J. SANZ, "Antiguas custodias que tuvo la Catedral de Sevilla". *Laboratorio de Arte* nº 24 (2012), t. I, pp. 75-96.

Mundo destacan las de los obispos y arzobispos, que también mandaban objetos sacros a sus diócesis españolas de origen, como por ejemplo el de el arzobispo de México, también virrey durante algún tiempo, Don Juan Antonio de Vizarrón y Eguiarreta a la catedral de Sevilla. Este grupo de obras realizadas en lata y oro, puede considerarse uno de los más ricos de España. Fue embarcado en Veracruz y llegó a Sevilla a mediados del siglo XVIII[19].

Un papel importante en las exportaciones a América la tenían los instrumentos de trabajos especializados, y en el caso del ejercicio de platero destacan los "cajones de plateros", que contenían las herramientas necesarias para su trabajo. Estos instrumentos de trabajo podemos conocerlos a través de los objetos que se mencionan en sus testamentos e inventarios de bienes[20].

La importancia de los plateros en todos estos negocios era fundamental, pues en unos casos eran simples importadores o exportadores, y embarcaban las mercancías por su cuenta, pero en otros casos formaban compañías con los cómitres o propietarios de los barcos, o bien con los pilotos. Pero quizá el papel más importante que desempeñaron en el comercio con América fue el de prestamistas. A menudo aparecen reclamando ducados de oro o maravedís a los pilotos, cómitres o mercaderes a los que les habían prestado dinero para fletar sus barcos, bien en lo referido a las mercancías que trasportaban, o bien a la paga de los marineros y su alimentación.

Todo ello demuestra el gran poder adquisitivo que tenían, quizá por manejar los metales preciosos, que usaban no sólo para trabajarlos y venderlos, sino también para sacar provecho de ellos prestándolos.

Sin embargo, a partir del segundo cuarto del siglo las noticias sobre la actividad artística de los plateros, tanto foráneos como locales, aumenta notablemente. Entre ellos pueden citarse a Francisco de Castro, Gaspar Gentil, Juan de Ortega, o Juan Ruiz el Vandalino, este último de origen cordobés, pero asentado en Sevilla y verdadero iniciador del estilo renacentista en la ciudad[21].

En la segunda mitad del siglo continuó el gran desarrollo del arte de la platería en Sevilla, y otros orfebres trabajaron tanto para la ciudad y su reino como para América, produciendo una gran cantidad de obras de las que se conservan bastantes en la actualidad.

El origen de los plateros foráneos

En realidad algunos de los miembros del gremio de plateros de Sevilla se dedicaban al comercio americano, pero había otros muchos orfebres que procedían de otras ciudades y que también pertenecían al gremio sevillano, quizá porque sus antecesores habían emigrado a la ciudad, o bien lo habían hecho ellos mismos. Tal es el caso, por ejemplo, de Juan de Córdoba seguramente procedente de esta ciudad,

19 P. RUBIO MERINO, "El arzobispo virrey Vizarrón y el cabildo de la catedral de Sevilla". *I Jornadas de Andalucía y América*. La Rábida, 1981, t. II, pp. 117-131.

20 M.J. SANZ, "Testamentos e inventarios…" ob. cit., pp. 451 y 457.

21 M.J. SANZ, *La custodia procesional. Enrique de Arfe y su escuela*. Córdoba, 2000, pp. 72-92.

siempre bastante relacionada con Sevilla, y que probablemente era apellidado por su ciudad de origen. Varios plateros, que intervienen en el comercio americano llevan el apellido Toledo, tales como Gonzalo de Toledo, Diego de Toledo, Francisco de Toledo o Pedro de Toledo, quizá porque ya desde fines del Medievo la relación entre los plateros toledanos y los sevillanos era bastante habitual. De hecho junto a la regla más antigua conocida de la Hermandad de San Eloy de los plateros sevillanos, hoy perdida, que se sitúa en la primera mitad del siglo XVI, existía un libro sobre la vida del santo patrono, fechada en 1544, y que contenía el mismo tipo de letra. Al final de ella se decía: "*Esta es la historia del bienaventurado sancto Eligio, obispo y confesor, nuevamente trasladada del latín al romance castellano por los plateros que su advocación y cofradía tienen en Toledo...*"[22].

No obstante, los plateros sevillanos tuvieron reglas anteriores a esta, de mediados del siglo XIV, que aún existían a comienzos del siglo XVII[23]. Pero probablemente no disponían de ninguna vida de San Eloy, y por eso la tomaron de la existente en Toledo, así como la renovación de las Ordenanzas que se inspiró en las de misma ciudad.

Entre los apellidos de los plateros que se relacionan en esta época, hay muchos cuyo apellido corresponde a una localidad. Con respecto a la provincia de Sevilla se mencionan muchas localidades como apellidos, tales como Carmona, Écija, Olivares o Villanueva. En otros casos los apellidos de los plateros corresponden a otras poblaciones andaluzas como Baena y Baeza en la provincia de Jaén, Lucena, o Montilla en la de Córdoba, o localidades de la provincia de Huelva, como Andrés de Niebla, o de la provincia de Cádiz como Jerez, o Sanlucar, como Cristóbal de Sanlucar[24]. También hay apellidos correspondientes a ciudades extremeñas, castellanas o cantábricas, según se comprueba documentalmente, o bien a través de sus apellidos, que muchas veces recogen como tales sus lugares de origen. Así Cáceres, Santaolalla, Nájera, Benavente, Ocaña, Burgos, Gómara, Soria, Salamanca, León, Zamora, Tolosa, Oviedo, o incluso Valencia aparecen como apellidos de los plateros estantes o vecinos de Sevilla. Este hecho no quiere decir que los apellidos correspondientes a una localidad reflejaran siempre el origen de las personas que lo llevaban, pero sí era bastante habitual que, durante el siglo XVI, e incluso antes, sus convecinos y compañeros los llamaran con el apellido de su ciudad de origen. Un caso claro es el de la familia Oñate, Juan y Martín, pues aunque su actividad corresponde al primer cuarto del siglo, sin embargo tuvieron gran importancia tanto en el comercio americano como en los cargos como plateros de la catedral. Inicialmente se consideraron como estantes en la ciudad, y más tarde como vecinos. Oriundos del País Vasco, labraron igualmente obras para la catedral de Sevilla como para la diócesis y para las nuevas fundaciones americanas[25]. En este caso conocemos que su primer apellido era completamente distinto, pues los apellidos de su padre

22 J. GESTOSO Y PÉREZ, ob. cit., p. LI.

23 M.J. SANZ, *Una hermandad gremial San Eloy de los plateros. 1341-1914*. Sevilla, 1996, pp. 17-24.

24 Con respecto a la localidad de Sanlucar, no sabemos si se refiere a Sanlucar de Barrameda, en la provincia de Cádiz, o a Sanlucar la Mayor, en la provincia de Sevilla.

25 M.J. SANZ, "Plateros de la catedral de Sevilla..." ob. cit., pp. 719-733.

y de su madre eran Ibáñez y Araos, pero como procedían de la ciudad vasca de Oñate así se les denominaba en Sevilla. En algunos casos firmaron documentos con la trasformación del apellido como Doñate[26].

Algunos de ellos se registraban como estantes en Sevilla, mencionando de donde eran vecinos, otros estaban considerados como vecinos de la ciudad, y otros tenían representantes oficiales en Sevilla, autorizados para hacer los negocios, que generalmente consistían en mandar y recoger mercancías que venían o iban a América.

No faltaban los plateros extranjeros, la mayoría provenientes de Italia, de las ciudades de Génova, Siena, Venecia o Florencia, pero también hay noticias de plateros franceses, o flamencos, y desde luego portugueses. Algunos de ellos se identifican por su apellido, o topónimo de origen, como por ejemplo Ruy Vaes, platero, portugués, que en 1525, junto con Juan Herver, mercader y también platero[27], ambos estantes en Cuba, dan poder para que paguen unas escrituras al platero Juan López, vecino de Sevilla[28]. Otros muestran un apellido que indica su lugar de origen, como por ejemplo Cristóbal de Carcaxona estante en la isla de San Juan de Puerto Rico, que ha cobrado 200 pesos de oro en forma de ocho barras de oro, y en nombre de Grimaldo, estante en la Corte, tesorero de sus majestades, le envía a Niculoso Cataño, mercader genovés, estante en Sevilla, para que las saque a pública subasta. A esta pública subasta acudieron tres plateros de Sevilla, adjudicándose el oro a uno de ellos[29].

Italianos fueron también Cepión Pechi, mercader sienés, estante en Sevilla, que otorga poder a Esteban Justinian, genovés, estante en Santo Domingo, y a Sismundo Benasay, sienés, que marcha a las Indias, para que cobren al platero Alonso de Oviedo, residente en las Indias, cantidades por la venta de mercancías en la isla de Cubagua y otras partes de las Indias[30]. Una denominación interesante es la de *Maestre Golfo*, platero flamenco, estante en Sevilla, al que da poder a Jácomo Díaz, estante en Flandes, para que cobre lo que le deben en Santa Marta y Nueva Granada[31]. Ignoramos cual sería el verdadero apellido del platero flamenco, pero parece evidente que Golfo es una mala lectura de su verdadero apellido. Por otra parte la noticia tiene un interés especial ya que muestra la estancia en Sevilla de plateros que no pertenecían al gremio, y sólo estaban en la ciudad por razones de negocios, y éstos se relacionaban con América, en este último caso con el reino de Nueva Granada.

Sin embargo, a la vista de los apellidos parece ser que, en los negocios con América, los mercaderes italianos copaban la mayoría del gran comercio, y aunque los plateros fuesen en su mayoría españoles, también los había de otras nacionalidades.

26 M.C. HEREDIA MORENO, "Artistas y artesanos vascos del siglo XVI en la Carrera de Indias". *Euskal Herría y el Nuevo Mundo*. Vitoria, 1996, pp. 559-566, M.J. SANZ, "Plateros de la catedral de Sevilla..." ob. cit., pp. 719-733.

27 M.J. SANZ, "Testamentos e inventarios..." ob. cit., pp. 446-447.

28 *Colección de Documentos inéditos…* ob. cit., t. VII, nº 641.

29 Ibídem, t. IX, nº 259, p. 77, año 1527.

30 Ibídem, t. IX, nº 1333, p. 358, año 1533.

31 Ibídem, t. XII, nº 523, p. 144, año 1547.

Esta gran actividad comercial produjo un gran desarrollo artístico en todos los campos, tanto en la arquitectura como en la escultura, la pintura y las artes decorativas, aunque en algunos casos este crecimiento tuvo una mayor dimensión.

En el arte de la platería el desarrollo fue amplísimo, ya que tanto los plateros locales como los foráneos, todos ellos disponían en la ciudad de unas mejores condiciones económicas para su trabajo, ya que podían comprar directamente la plata, el oro o las perlas en la Casa de la Contratación, o en la Casa de la Moneda. Más adelante, a partir de 1608, por una nueva normativa, los metales preciosos sólo los podrían adquirir los que formaran parte de una compañía[32].

Los plateros pertenecientes al gremio

No podemos, sin embargo, pensar que la ciudad de Sevilla no contaba con un importante gremio de plateros antes del Descubrimiento, pues existía una gran tradición en este arte, ya que sus actividades estaban reguladas desde antes de mediados del siglo XIV, así como la existencia de su hermandad, algunos años anterior a las normativas gremiales.

Estas regulaciones gremiales continuaron la segunda mitad del siglo XIV, después las recogieron y ampliaron los Reyes Católicos en 1502, y finalmente hubo otra reforma y ampliación en 1540[33]. Con respecto a la hermandad de los plateros, llamada de San Eloy o Eligio, su origen se remonta a algunos años antes de la aparición del gremio, pues las primeras noticias de su existencia datan de 1341[34]. Todas estas normativas, tanto en lo profesional como en lo religioso demuestran que el gremio de plateros sevillano era ya una fuerte asociación antes del contacto con América, pero su gran auge estuvo claramente relacionado con el comercio americano.

Las facilidades en la compra de los metales preciosos y la riqueza de la ciudad en general, hicieron que aumentasen los encargos, tanto eclesiásticos como seculares, pues los ciudadanos económicamente fuertes se podían permitir un alto nivel de vida, y las comunidades religiosas podían encargar objetos de culto de metales nobles, tanto para el uso de los conventos de las ciudad, como para los fundados en América.

Este auge del gremio de plateros por la cantidad de encargos que se realizan y por la riqueza del gremio en general aumenta considerablemente el número de sus componentes y conduce a que en la primera mitad del siglo XVI sea necesario renovar sus ordenanzas, para adaptarse a la nueva situación, y sobre todo para tratar de regular el ejercicio de la profesión[35].

Precisamente la importancia del gremio de plateros se reflejaba en los lugares en los que vivían, que eran los más selectos de la ciudad. Casi todos ellos vivían en el entorno de la catedral, denominada "collación de Santa María", alusión a dedicación

32 E.J. HAMILTON, ob. cit., pp. 42-44.

33 M.J. SANZ, *El gremio de plateros sevillano. 1344-1867*. Sevilla, 1991, pp. 13-35 y 185-196.

34 M.J. SANZ, *Una hermandad gremial…* ob. cit., pp. 57-63 y 268-270.

35 M.J. SANZ, *El gremio de plateros sevillano…* ob. cit., pp. 31-58.

del templo mayor, que era un espacio muy amplio, de hecho, bastantes años después, en las ordenanzas de 1747, se les obligaría a vivir en esa área, precisando exactamente los lugares, que serían la Plaza de San Francisco, la calle Chicarreros, el Arquillo de la calle Francos, la calle Sierpes, la Alcaicería de la Seda (hoy Hernando Colón), la calle Génova, y algunas otras calles adyacentes[36]. Esta obligación de tener los talleres en este entorno, que por otra parte había sido la habitual, se debía a poder controlar la calidad y pureza de su trabajo, de tal manera que las visitas a los talleres por parte de los veedores o cónsules fuese más fácil, al estar todos concentrados en la misma zona. No obstante, en la época que tratamos, el segundo cuarto del siglo XVI, la obligación de vivir en este entorno no era todavía tan rigurosa, y algunos vivían en la collación de San Salvador, o de la Magdalena. Menos habitual era que vivieran en San Isidoro o San Bartolomé, pero en ningún caso vivían en la periferia de la ciudad, que en esa época se hallaba dentro de la muralla pero próxima a ella.

En los casos de los plateros que no pertenecían al gremio sevillano, y que se hallaban en la ciudad como estantes, con la intención de comerciar con América, también vivían en las mismas áreas, quizá porque la relación con los plateros locales podía proporcionarles mejores negocios.

Los cargos profesionales

Los gremios de plateros y sus hermandades correspondientes se fundaron en América siguiendo el patrón de los gremios españoles, y especialmente del gremio sevillano.

Aunque no es nuestro cometido tratar la estructura de los gremios de plateros en América, sobre los cuales hay ya estudios, sí hemos de hacer notar que inicialmente, y en este período que tratamos, los cargos de responsabilidad en los gremios de las tierras conquistadas -Santo Domingo, San Juan de Puerto Rico, México, Guatemala, Perú, o los países que compondrían más adelante el reino de Nueva Granada- procedían de España, siendo nombrados habitualmente en Sevilla, aunque a menudo los cargos recaían en plateros españoles que ya se hallaban en América. Podríamos citar como ejemplos el de Bartolomé Pérez, mercader, que vivía en San Bartolomé, nombrado *veedor* de los plateros en México, en 1545, que da poder a Rodrigo de Cáceres, platero, residente en Sevilla, para que solicite la Real Provisión en su nombre[37]. Otros cargos relacionados con el gremio de plateros fueron el de *cambiador* para el que fue nombrado en 1547, Diego de Villanueva, platero, residente en Santo Domingo, o bien el de *fundidor* en Guatemala, para el que se nombró a Juan de Celada, platero, en 1549[38]. En este mismo año Diego de Flores, vecino de Sevilla, pagaría el préstamo que le hicieron a su suegro Pedro López, que tuvo que depositar como fianza para ser *fundidor y ensayador* en la provincia de Quito, cargos que pertenecían al marqués de Camarasa[39]. También en

36 Ibídem, pp. 253-254.
37 *Colección de documentos inéditos…* ob. cit., t. XI, nº 1420, p. 377.
38 Ibídem, t. XII, nº 521, p. 144, y nº 1200, p. 323.
39 Ibídem, nº 1089, p. 295.

1549 se presenta un pleito entre Antón Pérez y Cristóbal Ruiz, al parecer *afinadores* en Nueva España, o al menos con un contrato para repartir las ganancias, que no se había cumplido por parte de Antón Pérez[40].

Todos estos cargos de afinadores, fundidores, cambiadores, ensayadores y sobre todo veedores siempre estuvieron unidos al gremio de plateros en España, ya desde la Edad Media, porque se suponía que eran los únicos entendidos en el arte de conocer los metales. Sin embargo, en América, sobre los beneficios que podían producir estos cargos consistentes en vigilar la pureza de la plata, y en su caso del oro, eran concedidos a personajes de importancia que no eran plateros, y que se hacían responsables de nombrar al platero idóneo para que desempeñara el oficio correspondiente[41].

Los plateros emigrados

Aparte de los plateros que venían del extranjero, en Sevilla, y en otras ciudades españolas, se solía enviar a alguno de los miembros más jóvenes de una familia de plateros a América, para que se encargara allí de los negocios. En otros casos había plateros que emigraban para hacer fortuna, pues, como en otras profesiones, faltaban allí maestros con preparación para realizar objetos necesarios para el culto, y también ajuares para la vida diaria. Naturalmente estos plateros que eran estantes, residentes o vecinos de Santo Domingo, San Juan de Puerto Rico, Nueva España y ya a mediados del siglo en Cartagena de Indias, no pertenecían al gremio de plateros sevillano, ya que al no residir en la ciudad no estaban obligados a cumplir la normativa gremial.

Son numerosas las noticias sobre plateros que hallándose en Santo Domingo, Puerto Rico, o los lugares de México habitados en estas fechas, mandan oro, plata y perlas a sus parientes para que empleen estos materiales en su trabajo. También abundan los que emiten reclamaciones sobre el dinero que les deben, los que hacen testamento antes de marcharse, los hijos y las viudas que reclaman los bienes de sus padres o maridos fallecidos en América, etc. En fin una serie de situaciones que se originan con la emigración.

Entre los plateros, que procedentes de Sevilla se hallaban en América ya provisional o definitivamente, durante este período, pueden citarse en Andrés Huyeres, cordobés, que quiere volver a Indias en 1525, y a Ruy Vaes, portugués, y Juan Herver, estos dos últimos estantes en Cuba, aunque el segundo vecino de Sevilla[42].

Con respecto a Juan Herver ya dimos noticias en trabajos anteriores. Su apellido era probablemente judío, ya que muchos personajes con este apellido lo eran. En cuanto a su vida profesional aparece a veces como platero y a veces como mercader, y probablemente acabó decantándose por este último oficio. Estuvo relacionado, ya

---

40 Ibídem, nº 1330, p. 353.

41 J. PANIAGUA PÉREZ, “Plateros y platería colonial en los territorios de Nueva Granada”. *La plata en Iberoamérica, siglos XVI al XIX*. México D.F.-León (España), 2008, pp. 339-242.

42 *Colección de documentos inéditos…* ob. cit., t. VII, nº 641.

desde 1518, con Juan de Córdoba, platero y comerciante de gran importancia con América, que a veces le llama “hijo”, y en otras ocasiones “cuñado”. Formó compañía con él, y probablemente fue el encargado de los negocios comunes en América[43]. Aunque vivió inicialmente en la collación de La Magdalena, posteriormente lo hallamos en la de Santa María, pero debió pasar mucho tiempo en América como comerciante encargado de los negocios de Juan de Córdoba, que probablemente él continuó después de la muerte de su pariente, ya que después de 1525 no volvemos a tener noticias suyas, así que es posible que se quedara definitivamente en Cuba o en otro lugar el continente. Precisamente en el testamento de Juan de Córdoba, redactado en 1526, aunque su muerte ocurrió años después, pues hay noticias suyas hasta 1528, no se le menciona, a pesar de llamarle hijo o cuñado en varias ocasiones[44].

Habitualmente estos plateros que viajaban a América y volvían, solían traer materiales ricos para su trabajo, o bien para venderlos, así en 1526, Pedro de Toledo entrega una barra de oro que trajo de Puerto Rico[45]. Un año después Juan de Córdoba enviaba, a través del “arriero de los estudiantes de Salamanca”, a esta ciudad, 15.000 maravedís como importe de cierto oro enviado desde las Indias por Vicente López de Valsadorní a su esposa Catalina de Mondragón, que residía en la mencionada ciudad[46]. Este hecho nos muestra otra actividad de los plateros residentes o vecinos de Sevilla, que comerciaban con América, que consistía en trasformar en dinero los metales preciosos de los que se hacían cargo y entregarlos a las personas a las que iban destinados, lo que hace pensar que también sacarían algún provecho por esta gestión. En general son bastantes los plateros, que estando en América, envían plata, oro y perlas a sus mujeres, que han quedado en España, y no solamente en Sevilla, sino en otras poblaciones como Valladolid, Salamanca, etc., y por eso necesitan que un platero venda esos materiales y se los envíe trasformados en moneda.

Entre los casos de los fallecidos en América, que suelen ser bastantes, se pueden mencionar las reclamaciones de las viudas, como la que hizo en este mismo año la mujer de Andrés de Quintanilla, fallecido en Nueva España, que pide ser nombrada tutora de sus hijos[47]. En realidad esta situación en la que la madre tiene que ser autorizada para cuidar de sus hijos, aparece a menudo en los fallecimientos de los maridos.

Otro de estos casos corresponde a dos plateros Pedro de Espina y Rodrigo de Carrión, vecinos de Valladolid y albaceas de Juan del Castillo, que había fallecido en el viaje de regreso desde Yucatán en 1539. Los albaceas autorizan a Cristóbal de Sanlucar, platero, para que la Casa de la Contratación le entregue los pesos de oro del fallecido, que estaban detenidos en este organismo por orden de la viuda, María de Vega[48].

Entre los plateros que se consideran estantes o vecinos de América se mencionan a bastantes, como el caso de Luís Fernández estante en Santo Domingo en 1528. En

43 M.J. SANZ, “Testamentos e inventarios…” ob. cit., pp. 444-450.
44 Ibídem, págs. 437-457.
45 *Colección de Documentos inéditos…* ob. cit., t. VII, nº 1166.
46 Ibídem, t. IX, nº 405, p. 114.
47 Ibídem, t. VII, nº 1214.
48 Ibídem, t. IX, nº. 404-5, p. 378.

1530 Alonso de Oviedo, se le nombra como residente en las Indias, y aunque no se menciona el lugar en el que se halla parece que estaba allí definitivamente. En 1531 Gaspar Pérez y Luís Fernández se identifican como vecinos de México, y en el mismo año Pedro Fernández estaba en Santo Domingo. En 1538 Juan de Valencia estaba en Nueva España. En 1550 Fernán López va a Cartagena de Indias[49]. De todos ellos se distinguen los residentes o vecinos, que al parecer trabajaban allí, y los estantes que sólo estaban temporalmente, probablemente para negociar.

En general los plateros iban a América a trabajar, o bien a comerciar con mercancías procedentes de España. En el caso de dedicarse al comercio naturalmente iban y venían, o bien formaban una compañía con personas que se encargaban de recoger las mercancías a uno y otro lado del Atlántico. Aunque básicamente las mercancías que traían de América eran oro y plata, sin embargo las perlas eran un material rico, aunque no tanto como los metales preciosos, que venían del Caribe, y se usaban tanto en alta joyería como en la popular, ya que en general su precio era más barato que el de las piedras preciosas y el oro. De hecho en las pinturas de los siglos XVI y XVII las mujeres de la nobleza llevaban cadenas, gargantillas, broches, etc. de oro y piedras preciosas, además de perlas, pero sin embargo las mujeres de los comerciantes ricos, es decir de clase media alta, usaban perlas preferentemente en las muñecas y en el cuello, y rara vez piedras preciosas.

A este propósito es interesante la noticia de que Francisco de Lizaur, vecino de Las Brozas, cede a Juan López, platero, que vive en San Lorenzo, la autorización para marchar con un navío cargado para proveer a los habitantes de Cuba y la costa de Tierra Firme, y "rescate de las perlas como los indios, y como lo hacen los vecinos de La Española, pagando los diezmos al rey"[50]. A juzgar por esta noticia parece evidente que en las costas de dicha isla había abundancia de perlas, y que los vecinos habían aprendido de los indios a recogerlas, o bien los utilizaban para este trabajo.

Muy interesante es la descripción del viaje del platero Fernán López que, en 1550, viajará en la nave Trinidad junto con su esposa y tres personas más a Cartagena de Indias, por lo que pagaría 114 ducados de oro, de ellos 50 serían por una cámara a estribor, 60 por su pasaje, el de su esposa y las tres personas más, y 4 para hacer otra cámara en dicha nao[51]. Vemos como este platero disponía de unos bienes que le permitían viajar cómodamente junto con su mujer, otras tres personas, que no especifica quienes son, pero que les paga el viaje. Éste lo harían en dos camarotes, uno probablemente para el matrimonio, el más caro, el de estribor, y el otro, quizá de menor categoría, para las otras personas.

Naturalmente los que iban allí a trabajar, como es el caso inmediatamente anterior, ya que se trasladaba con su familia, tenían que llevar sus instrumentos de trabajo, que seguramente irían en su equipaje, pero en otros casos los parientes o profesionales amigos solían mandarles los instrumentos para la realización de las obras propias de su oficio. Así en 1529, Alonso de Padilla, platero, recibe de Hernando de Nájera, su suegro, también platero, 19.066 maravedís para comprar

49 Ibídem, t. IX, nº 1579, p. 424, nº 1599, p. 429, t. XI, nº 568, p. 154, t. VI, nº 963.
50 Ibídem, t. IX, nº 123.
51 Ibídem, t. VI, nº 963.

herramientas de su oficio, y otras cosas, que tiene cargadas en la nao del maestro Lope Sánchez, con destino a Las Indias[52].

Relacionado con la importación de instrumentos de trabajo para el oficio de platero está también la autorización que hace el platero sevillano Sebastián de Gómara a Gonzalo de Salas, estante en Nueva España, para que le cobre a Juan de Valencia, estante también en Nueva España, medio marco de plata por las herramientas que le había vendido[53].

Así pues parece evidente que los plateros que emigraban a América, para trabajar, necesitaban las herramientas necesarias para realizar allí sus obras. Estas herramientas, en los talleres de cierto relieve, eran variadas y abundantes, como puede comprobarse por los testamentos e inventarios de bienes de plateros sevillanos a mediados del siglo XVI. Los instrumentos para el trabajo de los plateros se suelen relacionar en los testamentos y en los inventarios de bienes realizados después de su fallecimiento. De Francisco de Castro y de Juan Ruíz, fallecidos en 1550, sabemos con detalle cuales eran los instrumentos que utilizaban para su trabajo[54]. A través de estos inventarios y testamentos conocidos podemos saber aproximadamente como eran los instrumentos que llevaban a América los plateros procedentes de Sevilla.

Piezas de plata importadas

En estos años aún no hay demasiadas noticias sobre los objetos de plata venidos de América, pues, como hemos visto, la mayoría de los envíos de plata y de oro solían venir en barras, lingotes o simplemente trozos, que se pesaban, se analizaba su ley y valoraban. La cantidad de plata que llegaba a Sevilla era ingente, pero también llegaba oro, que era quizá el que requería más atención debido a su mayor precio.

Todo esto sin contar lo que se perdía por el camino en los ataques de los piratas nórdicos, o en los naufragios, aunque cuando los barcos se hundían cerca de las costas se podía recuperar parte de los tesoros. Uno de estos casos fue el que ocurrió el la playa de El Portil, en Huelva, donde, en 1544, se había hundido la nao de Joanes de Lubiesca, que venía de Nueva España. Se consiguieron recuperar cajas de oro y plata, pagándose a 140 ducados de oro por ello[55].

De hecho las numerosas piezas de plata hechas en América y existentes en España datan en su mayoría de los siglos XVII y XVIII, aunque existen algunas realizadas en el XVI, casi todas en la segunda mitad y procedentes de México. No obstante, la documentación consultada muestra algunos envíos tempranos.

Por el contrario en los años anteriores a la mitad del siglo si se hallan noticias sobre piezas de plata, especialmente las dedicadas al culto, joyas, y otros objetos como los libros, piezas que no se podían encontrar allí evidentemente. Estos objetos exquisitos, libros, objetos de plata y joyas no eran naturalmente la base del comercio, pues sólo iban destinados a las autoridades, los eclesiásticos y las clases adineradas.

52 Ibídem, t. IX, nº 962, p. 226.
53 Ibídem, t. XI, nº 568, p. 154.
54 M.J. SANZ, "Testamentos e inventarios..." ob. cit., pp. 451-457.
55 *Colección de Documentos inéditos…* ob. cit., t. XI, nº 707, p. 158.

Sobre las piezas necesarias para el culto se conocen bastantes noticias de obras destinadas a Guatemala, Nombre de Dios, Nueva España o Santo Domingo, algunas de ellas descritas, tales como cálices, cruces de altar, navetas, etc.[56]. Sin embargo, resulta aún más esclarecedor la lista de licencias concedidas a particulares para mandar a América plata labrada, para uso personal, para regalos a la Iglesia, o para la venta. En este mismo trabajo se relacionan unos setenta permisos en este segundo cuarto del siglo[57]. No sabemos en que forma iba esta plata, ya que sólo se especifica por su peso en marcos, pero parece evidente que iba en forma de objetos ya realizados. Los que solicitan los permisos de importación son autoridades eclesiásticas y sobre todo civiles, y entre ellos figuran parientes de los conquistadores, capitanes generales, gobernadores, oidores, alcaldes, gobernadores, pero no hallamos nombres de plateros, por lo que habría que pensar que las obras que exportaban eran encargos de los que solicitaban los permisos.

Los lugares a los que iban destinadas estas mercancías eran La Española, Puerto Rico, Nueva España, isla de Cubagua, Tierra Firme, Honduras, Nicaragua y Santa Marta. A partir de 1530 se mencionan también Cartagena, Perú, Guatemala, Veracruz, Nueva Granada, Panamá y Cuba[58]. Estos destinos distintos muestran la penetración de la colonización a lo largo de estos años, siendo los primeros puertos de desembarque Santo Domingo (La Española), San Juan de Puerto Rico, o Nueva España.

Un ejemplo en lo que se refiere a la exportación de los objetos de plata, es el que hace, en 1526, el maestre de nave Cristóbal de Morales, que recibe de Fernando Olivares, mercader de Sevilla, 2 jarras, 2 tazas, 1 salero y 6 cucharas de plata para entregar en Santo Domingo a Rodrigo de Marchena, su hermano. Dichos objetos iban a riesgo de Rodrigo de Bastidas, deán de la catedral de Santo Domingo, a quien se le entregarían[59].

Otro ejemplo de la exportación de joyas y otros objetos es el que llevó a cabo Francisco de Castro, platero sevillano, que fue platero de la catedral, y tuvo gran relevancia dentro del gremio, pues en el inventario de sus bienes, realizado después de su muerte en 1550, se hallaron dibujos para plateros, lo que indica que tenía un cargo de responsabilidad en el gremio[60]. Este platero, que no parece que dedicara gran parte de su actividad al comercio con América, sin embargo, lo hallamos, en 1525, conjuntamente con Pedro Jiménez, librero, enviando a Nueva España libros y joyas por valor de 50.006 maravedís, para venderlas allí[61].

De todas estas piezas la mayoría de ellas se han perdido o trasformado, pero aún quedan ejemplos de obras, que si bien no está identificada su procedencia, si es claro

56 A.J. SANTOS MÁRQUEZ, "Exportaciones a las Indias de platería sevillana en el siglo XVI". *La plata en Iberoamérica, siglos XVI al XIX.* México D.F.-León (España), 2008, pp. 243, 247, 248 y 249.

57 Ibídem, pp. 258-260.

58 Ibídem, pp. cits.

59 *Colección de Documentos inéditos…* ob. cit., t. VII, nº 232. Esta noticia fue recogida en M.C. HEREDIA MORENO, "Apuntes sobre en tráfico artístico..." ob. cit., p. 200, procedente de otro archivo.

60 M.J. SANZ, "Testamentos e inventarios..." ob. cit., pp. 451-452.

61 *Colección de Documentos inéditos…* ob. cit., t. VII, nº 623.

su estilo claramente español, que se mueve entre el último gótico y el renacimiento más temprano. La joya de las piezas sevillanas importadas a América en este segundo cuarto del siglo XVI es la custodia de la catedral de Santo Domingo, probablemente realizada entre 1540 y 1541, ya que se estrenó en 1542[62].

62 M.J. SANZ, L*a custodia procesional. Enrique de Arfe…* ob. cit., pp. 80-81.

Gaspar López Quevedo, platero del siglo XVII, autor del templete de las andas de la cofradía del Santísimo Sacramento de la Puebla de don Fabrique (Granada)

PEDRO SEGADO BRAVO
Universidad de Murcia

Gaspar López Quevedo (Lorca?, Murcia, -†1677, el Corral de Almaguer, Toledo) era hasta el momento un platero muy poco conocido en el ámbito local y desconocido en el nacional. La localización de una obra suya, el templete de las andas de la cofradía de Santísimo Sacramento de la villa de la Puebla de don Fadrique, del que se desconocía su paradero[1] pero sí su contrato notarial, realizado en Lorca, el 18 de febrero 1667, ha permitido su estudio y difusión como luego se verá. No es una pieza excepcional por sus dimensiones y abundancia decorativa pero sí por su singularidad y por ser una de las obras de este tipo creadas en el siglo XVII que se conserva.

No se sabe con certeza el lugar de nacimiento de Gaspar López Quevedo, aunque en su partida de defunción de la parroquia de Nuestra Señora de la Asunción de la villa del Corral de Almaguer (Toledo) se dice vecino de Lorca[2]. Otros datos po-

1 En la descripción de los bienes muebles de dicha parroquia realizada por la Junta de Andalucía, no aparece reseñada y sí otras obras de platería. Sevilla, 24 de febrero 2010 BOJA núm. 38 Página núm. 53. DECRETO 24/2010, de 2 de febrero, por el que se inscribe en el Catálogo General del Patrimonio Histórico Andaluz, como Bien de Interés Cultural, con la tipología de Monumento, la Iglesia de Santa María de la Quinta Angustia, en Puebla de Don Fadrique (Granada).

2 Partida de defunción y entierro, Archivo Histórico Nacional (AHN). Sección de CLERO SECULAR-REGULAR, L. 19719, f. 30r-v. Si su testamento, realizado en el Corral de Almaguer (Toledo) ante Blas López, en 1677, se hubiese conservado, quizá López Quevedo habría indicado su lugar

drían apoyar esta hipótesis. Su hermano Juan López Quevedo, maestro en el oficio de platero, que hizo su testamento en Murcia el 17 de septiembre de 1674 y falleció en octubre de dicho año se dice vecino de Murcia y natural de Lorca, de donde eran sus padres Diego López Quevedo y Quiteria Gómez Azor, vecinos y naturales de dicha ciudad[3]. De los tres hijos que Juan López Quevedo tuvo Juana, Jusepe y Ginés, fue Jusepe quien recibió de su tío Gaspar en herencia las herramientas de platero en su testamento otorgado en Almaguer[4].

Si de su obra, hasta el momento no existen muchas noticias, por el contrario sí que he encontrado varias relacionadas con su vida familiar, social, mercantil y profesional en este caso actuando como tasador de su oficio. Siempre o la mayoría de veces relacionadas con personas de cierta relevancia social[5]. Estuvo casado con Dª María Maldonado siendo, muy probablemente, 1663 el año de su matrimonio pues en dicho año Dª María hace inventario de los bienes que llevó como dote[6]. Era hermana del canónigo de la Colegiata de San Patricio D. Diego Maldonado quien, en este mismo año, le vende a su cuñado unas casas de morada con bodega en la calle de la Cava, prueba de que Gaspar gozaba de una buena posición tanto social como económica[7]. Un año antes, en 1662, había contratado con el cura de la antigua parroquia lorquina de San Mateo la realización de una custodia.

de nacimiento. Pero el protocolo de este notario y año no se halla en el Archivo Histórico de Toledo, aunque sí los años anterior y posterior. Aunque hubiese existido, pienso que su consulta hubiese sido muy difícil debido al estado de deterioro en que se encuentran estos protocolos según, muy amablemente, me ha indicado su archivera Raquel Anaya.

3 Archivo Histórico de Murcia (AHM). Prot. 1082, ante Bartolomé Fernández de Heredia, ff. 526-529 y 536-539v. Testamento e inventario de los bienes donde se hace una relación de las herramientas de su oficio. M. MUÑOZ CLARES y E. SÁNCHEZ ABADÍE, “Noticias documentales sobre plateros y platería en Lorca”. *Estudios de Platería. San Eloy 2003*. Murcia, 2003, pp. 405-444.

4 Archivo Municipal Lorca (AML). Prot. 542, ante Fernando Moreno Venavente, 1688, 4 de abril de 1688, f. 97. Salvador Flores, maestro del arte de platero, se obliga a pagar a José López Quevedo, menor, hijo de Juan López Quevedo, 900 reales de vellón por las herramientas del arte de platero que le dejó Gaspar López, su tío, por el testamento con que murió otorgado en la villa de Almaguer, al cual se le ha vendido y rematado por mandado de la Justicia de esta Ciudad. Testigo el pintor Pedro Camacho Felices. Rúbrica Salvador Flores.

5 El profesor Agüera cita a un Gaspar López, platero, sin especificar su segundo apellido, que aparece como testigo en el testamento de Juan Ribera, platero, hecho en Murcia en 1652 y de quien es deudor de 500 reales. J.C. AGÜERA ROS, *Platería y Plateros seiscentistas en Murcia*. Universidad de Murcia, 2005, p. 115.

6 AML. Prot. 466, ante Pascual García, 1665-68, 18 de febrero de 1667, ff. 16-18. Dª María Maldonado, al enviudar de Gaspar López Quevedo se casó, en 1679, con su primo el pintor Pedro Camacho Felices. AML. Prot. 445, ante Alonso del Castillo, 1663, f. 13v. Relación de bienes llevados como dote al matrimonio por Dª Lucia. M. MUÑOZ CLARES, *El pintor Pedro Camacho Felizes de Alisén (1644-1716) y su entorno artístico*. Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1989, pp. 45 y ss. AML. Prot. 500, ante José Palacios, 1675-79, 2 de octubre de 1677, ff. 125-126. AML. Prot. 542, ante Fernando Moreno Venavente, 1688, 4 de abril de 1688, f. 97.

7 AML. Prot. 455, ante Francisco Martínez Yebenes, 1663, 30 de septiembre de 1663, f. 398. Diego Maldonado, presbítero, da en venta a su cuñado Gaspar López Quevedo unas casas de morada en Santiago, calle de la Cava, linde casas de Dª Águeda Maldonado y casas de Andrés Sánchez Sugueri o Ligueri, cirujano, que son de la capellanía que fundó el canónigo D. Andrés Benzal Mondragón y por las espaldas con la muralla, casas que heredó de Dª Lucía de Torres, su madre. La vende con los “basos” que hay en ella de tener vino. El nombre de “basos” hace referencia a las vasijas de barro cocido de grandes dimensiones o tinajas.

Durante 1664 aparece como testigo en diferentes escrituras, solo o junto al pintor mallorquín, Juan Antonio Filibertos, residente en Murcia y Lorca, o con su hermano Juan López Quevedo[8]. En 1667 Gaspar López Quevedo, platero, Juan Antonio Filibertos, pintor, y Sebastián de Guardiola, carpintero, aparecen tasando la dote de Dª Catalina García de Alcaraz y Leonés y los bienes de D. Juan Antonio Alburquerque Leonés y Guevara, cuyas casas principales, las cuales aún existen, en la calle del Águila[9].

En 1669, en la venta de un oficio de escribano a D. Andrés de Ategui por D. Juan Maldonado, canónigo de San Patricio, aparece como testigo y en representación, como marido y cuñado, de Dª María Maldonado y de Dª Lucía Maldonado[10] y en el mismo año como fiador de Andrés García de Hoyos con el Pósito[11].

En años sucesivos no disminuyó su presencia en actividades vinculadas a destacadas familias lorquinas. Una escritura de obligación realizada en 1670 entre D. Antonio García de Alcaraz y Mula y D. Payo Félix Afán de Ribera, vecino de Murcia, marido de Dª María Juana Carcelén y Villanueva, heredera y mujer que fue de D. Agustín de Labiz, en que el primero ha de entregar al segundo un cáliz y una patena, de peso 3 onzas y 9 adarmes, se especifica que estaban en casa de Gaspar López, platero[12].

Un año después, 1671, aparece como testigo en el testamento de Pedro Caro Lario, familiar del Santo Oficio de la Inquisición, y de Dª Isabel Gómez, su mujer, que se mandan enterrar en su capilla de Nuestra Señora de la Concepción de San Francisco[13]. En este mismo año firma como testigo en las particiones de los bienes de D. Diego Maldonado y Dª María López Portillo, abuelos paternos de D. Juan Maldonado, canónigo de la Colegial y administrador de las rentas del Obispo D. Mateo Saga de Boqueiro, y de sus hermanas Dª María y Lucia Maldonado, como

---

8 AML. Prot. 460, ante Francisco Martínez Yebenes, 1 de enero de 1664, f. 311. Aparece como testigo y firma Gaspar López Quevedo.

AML. Prot. 460, ante Francisco Martínez Yebenes, 2 de febrero de 1664, f. 65.

AML. Prot. 460, ante Francisco Martínez Yebenes, 8 de febrero de 1664, f. 76. Gaspar López Quevedo como marido de Dª María Maldonado certifica unas ventas de tierra hechas por su cuñado D. Juan Maldonado, presbítero, ambos nietos de Lucía de Torres de Cueva. Firma y aparece como testigo Juan López Quevedo.

AML. Prot. 460, ante Diego de Cuadros, 1660-1662, 29 de agosto de 1662, f. 222. Testamento de Dª Lucía Pérez de Torres, viuda de Juan Maldonado, regidor.

AML. Prot. 460, ante Francisco Martínez Yebenes, 9 de febrero de 1664, f. 77. Dª Catalina Maldonado mujer de Alonso del Castillo, escribano de Lorca, dice que tiene hecho su testamento donde dejó ciertas cosas para que se les dieran a sus sobrinas Dª María Maldonado, mujer de Gaspar López Quevedo, y Dª Lucía Maldonado. Ahora revoca dicho testamento y quiere que esas ciertas cosas se vendan para cumplir su testamento. Las casas con sus enseres se las deja a su marido.

9 AML. Prot. 469, ante Francisco Martínez Yebenes, 1667, 25 de abril de 1667, f. 167 y 18 de mayo de 1667, f. 518.

10 AML. Prot. 476, ante Miguel Muñoz, 1661-1673, 27 de agosto de 1669, f. 89.

11 AML. Prot. 478, ante Francisco Martínez Yebenes, 1669, f. 245. Gaspar López Quevedo se obliga con el Pósito por Andrés García Hoyos, yerno de Mateo de Miras. Testigo Antonio Cornejo.

12 AML. Prot. 481, ante Martín Navarro Ategui, 1670, 6 de marzo de 1670, f. 249.

13 AML. Prot. 483, ante Francisco Martínez Yebenes, 1671, f. 263.

marido y cuñado respectivamente. Entre los bienes existe un oficio de escribano que posee Gaspar López Quevedo[14].

En 1672 como fiador del carpintero Juan de Peralta, alcaide de la Fortaleza lorquina, a quien se le habían fugado unos presos, se ve alcanzado en 12.841 reales, que debe de satisfacer a la Cámara de su Majestad[15]. Esto, junto a otros motivos, pudo ser la causa de su desplazamiento al Corral de Almaguer pues, como se ha visto, su sobrino, en 1688, tuvo que vender obligado por la Justicia las herramientas de platero que su tío le había dejado en su testamento ya que, muy probablemente, aún no había sido solventada dicha deuda.

El 4 de abril de 1676 compra un albar de tierra en Lorca y el 25 del mismo mes y año firma como testigo en el testamento de Sebastián Guayo de Bustamante, natural de la villa de Santa María del Valle en las Montañas de Burgos[16]. El 14 de mayo de 1677 en el poder dado para vender un censo a D. Antonio Castillo, vecino de Cádiz, residente y natural de Granada, aparecen D. Marcos Peraleja y Gaspar López Quevedo, su primo, siendo testigos Juan López Quevedo, José Rebolloso Pallarés y Juan Antonio Filibertos[17].

El 26 de septiembre de 1677 Gaspar López Quevedo, vecino de Lorca, es enterrado en la iglesia parroquial de la Asunción del Corral de Almaguer, en el banco 16 de dicha iglesia, dejando 200 misas rezadas y cierta cantidad de reales al hospital de dicha villa y a la ermita de Nuestra Señora de la Muela del mismo lugar[18]. El 2 de octubre de 1677 da un poder Dª María Maldonado, viuda de Gaspar López Quevedo, a su cuñado el médico D. Gaspar Ort y Villamayor, para que vaya a la villa de Almaguer y demás villas y lugares, y cobre lo que le quedó de bienes raíces, muebles, joyas, de su marido. Testigos Francisco Jiménez Cornejo, Juan Antonio Filibertos[19].

Respecto a su formación no se tienen, hasta el momento, noticias. Aunque se puede especular que se iniciase en el círculo familiar, ya que Gaspar y Juan ejercieron el mismo oficio, o con plateros activos en esos momentos en Lorca[20] o en

14 AML. Prot. 483, ante Francisco Martínez Yebenes, 1671, f. 369.

15 AML. Prot. 488, ante Lucas Bernardo de Quirós, 1672-1673, 8 de octubre de 1672, f. 114. Se inician los folios donde se sigue el lasto y carta de pago de Juan de Peralta, alcaide de la Fortaleza a la Cámara de su Majestad ya que se le escaparon unos presos. Juan de Peralta debió de ser carpintero pues se nombran los utensilios de dicho oficio como escuadra, cepillos de hacer molduras, una prensa de madera, etc. Sus bienes fueron subastados y entre sus fiadores está Gaspar López Quevedo. Entre dichos folios hay una carta de la reina gobernadora Dª Mariana de Austria. En el f. 137 dice el notario que notificó el auto a Gaspar López, platero. En el f. 147 se pregonan los bienes de Peralta, entre los que aparecen los utensilios del oficio de carpintero que se los quedó Andrés García Ramos, carpintero. En el f. 168 notificaron a los albañiles Juan Simón y Domingo Álvarez para que tasasen las casas. En el f. 72v aparecen 12841 reales del alcance a Gaspar López Quevedo.

16 AML. Prot. 501, ante Luis Eugenio de Gumiel, 4 de abril de 1676, f. 215 y 25 de abril de 1676, f. 240.

17 AML. Prot. 503, ante Fernando Moreno Venavente, 1667-1677, 14 de mayo de 1677, f. 82.

18 AHN. Sección de CLERO SECULAR-REGULAR, L. 19719, f. 30r-v. Partida de defunción y entierro.

19 AML. Prot. 500, ante José Palacios, 1675-1679, 2 de octubre de 1677, f. 125.

20 M. MUÑOZ CLARES y E. SÁNCHEZ ABADÍE, ob. cit., pp. 413-424.

Murcia, como el cordobés Juan Bautista de Herrera que tuvo taller en 1628 y 1629 y donde realizó piezas para la Colegiata de San Patricio, parroquias de San Juan, San Pedro y Santiago y convento de San Francisco de Lorca[21]. Lo que sí podría afirmarse es que conoció obras impresas referidas a su oficio y que era conocedor de los tratados de Arfe y muy probablemente de otros repertorios más.

De su obra documentada hasta el momento consta una custodia de plata para la antigua parroquia de San Mateo de Lorca, cuyo contrato notarial se hizo el 28 de junio de 1661, entre D. Andrés de Riopal Teruel, cura de dicha parroquia, y Gaspar López Quevedo, platero, vecino de Lorca, "para el culto divino de dicha fábrica y con ocasión de la fiesta de Navidad". Al platero se le entregaron noventa y una onzas de plata para ejecutarla y percibiría sus honorarios después que su obra fuera tasada por un maestro o peritos especialistas, una vez finalizada, no especificándose en el contrato la cantidad exacta a cobrar "…si faltare plata se la entregará y si sobrare se la quedará a cuenta de las hechuras… entregándola para Navidad. Rúbricas de ambos"[22]. A pesar de que su tipología no se describe, se deduce que la pieza sería notable en su elaboración y adornos puesto que su ejecutante era conocido por dicha especialidad.

El mismo orfebre realizará, no mucho después, en 1667, "una pieza" (un templete) de plata para Custodia por encargo de los Mayordomos de la Cofradía del Santísimo Sacramento de la Puebla de don Fadrique (Granada)[23].

Otras obras de este platero son sendas cajas de plata, doradas por dentro, para portar el viático, destinadas a las parroquias de Santiago y San Juan de Lorca pagándosele 250 y 180 reales, respectivamente, en 1679[24]. Es probable que haya habido un error en la lectura del año ya que había fallecido en 1677.

El templete para las andas de la cofradía del Santísimo Sacramento de la Puebla de Don Fadrique (lám.1)

Plata chapeada, fundida, torneada y grabada.
Medidas: 105 x 41,5 x 41,5 cm[25].

---

21 Sobre este platero, incluida su relación con Murcia, ver J.C. AGÜERA ROS, ob. cit., pp. 104-109, P. NIEVA SOTO, "Obras documentadas y conservadas del platero cordobés Juan Bautista de Herrera". *Estudios de Platería. San Eloy 2004*. Murcia, 2004, pp. 381-394 y F. MORENO CUADRO, *Platería cordobesa*. Córdoba, 2006, pp. 109-111.

22 AML. Prot. 452, ante Francisco Martínez Yebenes, 1661-1662, 28 de junio de1661, f. 164. M. MUÑOZ CLARES y E. SÁNCHEZ ABADÍE, ob. cit., p. 423.

23 AML. Prot. 466, ante Pascual García, 1665-1668, 18 de febrero de 1667, ff. 16-18.

24 J. ESPÍN RAEL, *Artistas y artífices levantinos*. Lorca, 1931, p. 141.

25 Estas medidas dan idea de la esbeltez que caracteriza la obra, lo que igualmente se observa en otros templetes de andas. Ver al respecto C. HEREDIA MORENO, "Reflexiones sobre las andas del Corpus de la catedral de Pamplona". *Estudios sobre la catedral de Pamplona in memoriam Jesús Mª Omeñaca*. Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro nº 1. Pamplona, 2006, p. 205. También queda claro que en ellas se marca la proporción dupla sesquiáltera, o sea una relación 2:5.



LÁMINA 1. *GASPAR LÓPEZ QUEVEDO. Templete de las andas de la Cofradía del Santísimo Sacramento (1667-68). Parroquia de Nuestra Señora de la Quinta Angustia. La Puebla de don Fadrique (Granada).*

Hasta el momento no se había hecho referencia a dicho templete, pues no aparece en el inventario de bienes muebles de la parroquia de Santa María de la Quinta Angustia de la Puebla de don Fadrique, al declararse BIC en 2010, como se expuso al principio. El motivo pudo deberse a que, cuando se realizó dicho inventario, donde sí aparecían otras piezas de orfebrería, el templete no estaba depositado en ella (lo que se hizo posteriormente y donde se encuentra en la actualidad) sino en casa de un mayordomo de la cofradía o particular.

La existencia del documento notarial y la obra, hecho no muy habitual, van a permitir conocer a su autor, su fecha de ejecución y por lo tanto su cronología, su lugar de realización, su tipología y motivos decorativos.

El contrato se hizo en Lorca, ante el notario Pascual García, el 18 de febrero de 1667, entre Juan Gómez García, vecino de la Puebla de don Fadrique, con poder dado, el 31 de diciembre de 1666, por el hermano mayor y diputados "que son de la Santa Cofradía del Santísimo Sacramento de dicho lugar de la Puebla, Juan Lozano de Molina y Juan García de la Zarza, con Gaspar López Quevedo, platero de esta ciudad de Lorca". Éste se había "convenido, tratado y concertado" en ejecutar sobre un pedestal y, en base a una planta cuadrada, formado por dos gradas pequeñas donde se levantaban, en las respectivas esquinas, cuatro columnas sobre pedestales, su correspondiente entablamento, y con cuatro cartelas (sic volutas) que salían de los rincones de las cornisas provistas de remates. En medio de las cartelas otro remate que "abrace toda la obra, con más tres campanillas pequeñas conforme lo pide la obra". Excepto las columnas, el resto sería de chapería clavada con tachuelas. Para su elaboración, se entregaron a López Quevedo 150 onzas de plata que podrían aumentarse hasta 160, si la obra lo requiriese, y las andas de madera donde se debía de adaptar que, como se ve, tenía toda la naturaleza de un baldaquino procesional. Se le pagaron anticipadamente 2.000 reales, a los que seguirían 1.700 más tras la tarea de armar y componer las andas, y para ello debía desplazarse hasta la Puebla de Don Fadrique. Debiendo estar finalizado todo para mayo de 1667 y así tenerla ya dispuesta para procesionar en la solemne festividad del Corpus[26]. El templete, que se sepa, no presenta ninguna marca, lo que, al parecer, es un hecho normal en piezas de esa centuria.

El templete, que responde a lo expuesto en el contrato, tenía que acoplarse o adaptarse a unas andas de madera donde iría la custodia existente. Ésta tendría base estrellada con lóbulos alternando con puntas como ponen de manifiesto las huellas que se pueden ver aún en su base sustentante y que en la actualidad se ha readaptado a la nueva custodia. Por tanto, podría tratarse de una custodia del siglo XVI que se reaprovecho, aunque tampoco cabe descartar que fuese del siglo XVII[27].

---

26 A.H.L. Prot. 466, ante Pascual García, 1665-1668, 18 de febrero de 1667, ff. 16-18. El poder que se antepone a dicha escritura aporta alguna información sobre cómo se contrataban estas obras. Se dice que el apoderado podrá ajustar la obra o por marcos o por tasación, y que la podrá concertar con el platero que fuese mejor postor. Para ello fijará edictos de admisión de posturas y elegirá aquella que más le convenga. M. MUÑOZ CLARES y E. SÁNCHEZ ABADÍE, ob. cit., p. 423.

27 Hay custodias de esta centuria con pie cuadrado, sobresaliendo en el centro de sus lados unas secciones curvas por lo que de alguna manera parecen tener una planta estrellada como la que se ve en la plata

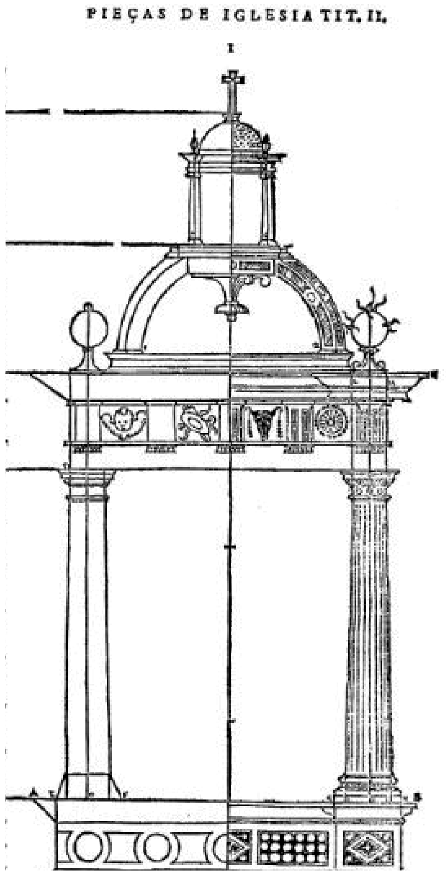


LÁMINA 2. *JUAN DE ARFE, De varia conmensuración, Andas dóricas. Orden toscano. Piezas de Iglesia título II.*

El orden toscano empleado hace que se evoquen las andas dóricas de Juan de Arfe (lám 2). Las columnas están formadas por dos cilindros o cañones separados por un resaltado collarino y con diferente decoración. En la parte inferior es en forma de escamas, la misma que se puede ver, por poner algunos ejemplos, en el remate cupulado de la custodia de templete, del segundo cuarto del siglo XVII y autor anónimo, procedente de la desaparecida parroquia de El Atance (Guadalajara) y conservada en el Museo Diocesano de Sigüenza[28] o la vara del mayordomo de

recortada de las andas. Por poner un ejemplo de estas custodias del siglo XVII con dichas características, basta con citar la custodia del Monasterio del Cister de Córdoba de Antonio de Alcántara, fechada en 1666. M. NIETO CUMPLIDO y F. MORENO CUADRO, *Eucharistica Cordubensis*. Córdoba, 1993, p. 174.

28 Sigüenza (Guadalajara). Museo Diocesano. http://liturgia.mforos.com/ Ceremonia y rúbrica

la cofradía de Jesús Nazareno de Cabra, de autor desconocido, ejecutada en 1667, coetánea del templete de la Puebla de don Fadrique[29], aunque el motivo está presente ya desde el siglo XVI[30] (lám. 3). El templete está coronado con cuatro cartelas (volutas) formadas con dos C invertidas y decoradas con rosetas que arrancan de las esquinas, según se especifica en el contrato. La utilización de volutas en diagonal no deja de evocar al baldaquino de San Pedro del Vaticano. Y por poner algún ejemplo más próximo, las andas de la Colegiata de Toro, cuyo remate también incluye vistosas volutas[31] (lám. 4). En fin, se compuso un templete de planta cuadrada con columnas en sus esquinas y aparatoso coronamiento calado, cuya tipología remite a las andas de Juan de Arfe, especialmente al modelo de andas dóricas.

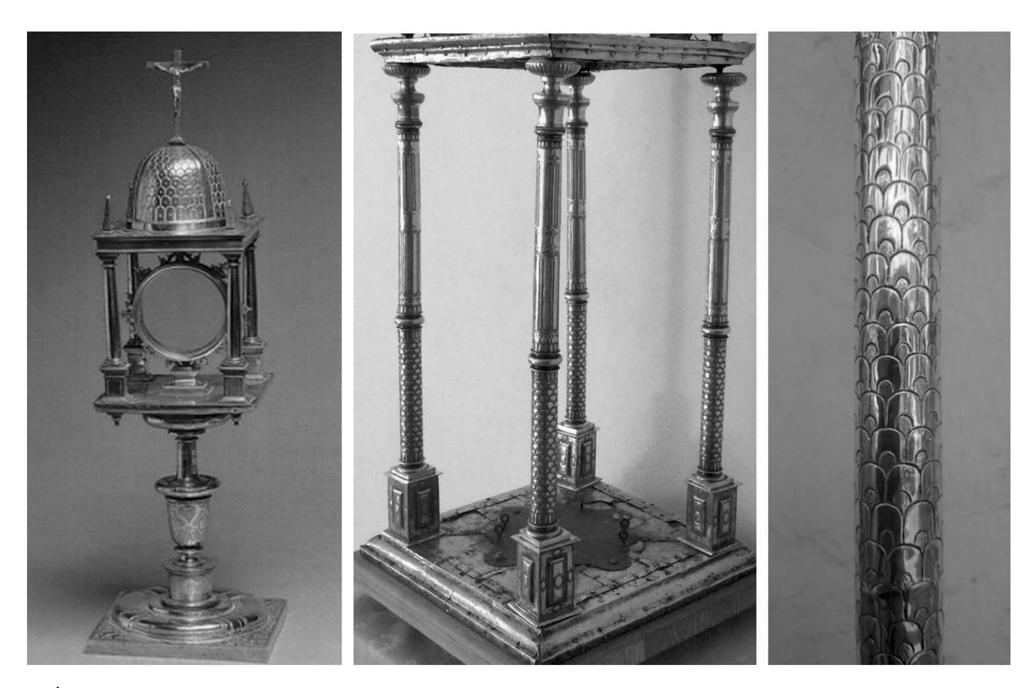


LÁMINA 3. 1) *Templete custodia de Atance (Guadalajara), segundo cuarto del s. XVII.* 2) *GASPAR LÓPEZ QUEVEDO. Andas de La Puebla de don Fadrique (Granada).* 3) *Bastón o vara del mayordomo de la cofradía del Nazareno de Cabra (Córdoba), 1667.*

en la Iglesia española

29 A. MORENO HURTADO, *La cofradía de Jesús Nazareno de Cabra*. Cabra, 2014, p. 151. Tiene la inscripción "siendo hermano mayor D. Juan Fernandez Texeiro. Año de 1667". Expreso mi agradecimiento a su actual hermano mayor D. Antonio Calvo Pérez, quien ha cedido la fotografía de dicha vara.

30 Un buen ejemplo de esto es el cáliz del convento de carmelitas de la Imagen de Alcalá de Henares, fechado hacia 1587, estudiado por M.C. HEREDIA MORENO y A. LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, *La Edad de Oro de la Platería Complutense (1500-1650)*. Madrid, 2001, Catálogo de piezas nº 54, pp. 280-281.

31 Realizadas por el platero de Salamanca, Juan de Figueroa, quien las contrató en 1681. Ver J.C. BRASAS EGIDO, "Aportaciones a la historia de la platería barroca española". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* n° XL-XLI (1975), p. 435.





LÁMINA 4. 1) *GASPAR LÓPEZ QUEVEDO. Templete de La Puebla de don Fadrique.* 2) *JUAN DE FIGUEROA. Andas de la Colegiata de Toro (Zamora), 1681.*

Poder y expresión de una reina. El uso de la medalla por parte de la reina Elizabeth Tudor

MELANIA SOLER MORATÓN
Universidad de Murcia

Elizabeth Tudor y la medalla

Tratar de Elizabeth Tudor es tratar de una de las reinas más conocidas de la historia, uno de los personajes que más peso tuvo en el desarrollo histórico del siglo XVI. Su rostro e ideas han llegado a nuestros días gracias a la multitud de retratos que durante su reinado la propia reina, o su corte, encargaron a los más afamados pintores. Pero debemos tener en cuenta, que este no es el único medio de conocer a la monarca, existen otros elementos que pueden ayudarnos a comprender de la misma manera, y desde aspectos distintos, a la reina. Nos referimos a la medalla, un elemento poco estudiado pero que aporta importantes ideas sobre su política, ideales y su propia figura.

La medalla no es un objeto común en el mecenazgo artístico de Elizabeth Tudor. Pese a ello, podemos encontrar elementos puntuales que muestran su ideología tan bien como pudieron hacerlo sus retratos. La reina no fue ajena a las nuevas corrientes artísticas que se dieron en Europa durante su reinado. Una de estas novedades fue el desarrollo de la medalla, elemento típicamente renacentista[1], que ella supo

1 El origen de estas piezas se remontan al inicio del renacimiento italiano durante la primera mitad del siglo XV, en concreto en el año 1438 en la ciudad de Ferrara, donde se realizó un acto de reconciliación entre la iglesia griega y la romana, como medio de recabar ayuda contra los turcos, a la que asistió el pontífice Eugenio IV -a cuyo servicio estaba el afamado Leon Battista Alberti- y Leonello Este -para el cual trabajaba Antonio Pisano, conocido como Pisanello-. Para conmemorar este hecho se realizó la primera medalla conmemorativa de manos de Pisanello, basándose, probablemente, en los estudios llevados a cabo por Alberti, quien había experimentado con el dibujo de camafeos y monedas, al igual que con sus autorretratos en placas de bronce. Al respecto ver S.K. SCHER, “An introduction to the Renaissance Portrait Medal”, en S.K. SCHER (ed.), *Perspectives on the Renaissance Medal:*

usar para fines propios, tal como lo harían otros reyes. El origen de estas medallas lo encontramos en los conceptos humanistas del culto a la Antigüedad[2], y ésta debe ser la primera fuente a la que cabe recurrir cuando se piensa en los antecedentes de las medallas inglesas, pero no la única. Según B. Cook no hay que relacionar directa y únicamente la medalla inglesa y su uso con esta Antigüedad romana, pues Elizabeth y sus coetáneos no miraron solamente a estos vestigios del pasado sino que también recurrieron a las medallas italianas, que desde mediados del siglo anterior comenzaron a surgir y a expandirse por Europa. Pero estos, no serán los únicos elementos que influyan en las medallas inglesas isabelinas. Debemos de tener en cuenta cuatro hechos: en primer lugar el asentamiento y desarrollo de la miniatura inglesa, por otro lado, el uso del retrato en elementos del ámbito de la joyería como camafeos, el uso del sello y, por último, la aparición en el periodo isabelino de artistas ingleses que revolucionen el ámbito artístico de la isla -que hasta entonces había estado vinculado a pintores provenientes del continente- con la figura destacada de Nicholas Hilliard[3]. Los retratos en la miniatura inglesa son uno de los elementos más conocidos del periodo renacentista. Su relación con la medalla apunta al deseo de perpetuación e individualización del individuo y ambos presentan la misma forma, un meticuloso análisis de los conjuntos en su composición y un tratamiento de los rostros muy próximo; pese a ello, distintos autores apuntan a influencias dispares argumentando el gran peso que el retrato tuvo en la medalla, o como Reynolds, el influjo que la medalla tuvo en estos retratos[4]. Con respecto al desarrollo de la joyería, no pasa desapercibido el hecho de que la medalla es un elemento de joyería en sí -si tenemos en cuenta su trabajo en metal y su posibilidad de lucirla colgada- y su producción se encuentra ligada estrechamente a los encargos en joyería de la monarca. De este modo, podemos encontrar ejemplos muy representativos que relacionan la medalla con una joya determinada. Es el caso, de la Medalla del Fénix (1574) y la joya del mismo nombre datada entre 1570-1580[5]; ambas presentan la misma imagen del ave mítica surgiendo de las llamas, y esto invita a pensar en la influencia que una pieza pudo tener en la otra. A esto debemos de sumarle un hecho clave que condicionará la joyería renacentista: en Alemana comenzaron a aparecer a finales del siglo XVI los llamados Gnadenpfennige y con ellos la medalla se insertaba en una estructura de ricos materiales, transformándose así en una joya para portar. Ésta será una práctica que se extenderá por toda Europa y recalará en Inglaterra[6]. El uso del sello por parte de los reyes era un hecho común y, como apunta Hulse, Eliza-

Portrait Medals of the Renaissance. Nueva York, 2000, p. 5.

2 S.K. SCHER, ob. cit., p. 1.

3 Sobre el particular consultar M.M. ALBERO, "Nichollas Hilliard, orfebre, pintor y tratadista en la corte de los Tudor", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Plateria. San Eloy 2009*. Murcia, 2009.

4 G. REYNOLDS, *English portrait miniatures*. Cambridge, 1988, p. 1.

5 D. SCARISBRICK, *Portrait jewels. Opulence and intimacy from the Medici to the Romanovs*. Londres, 2011, p. 27.

6 Ibídem, p. 17.

beth creó el suyo propio basándose en el de su padre[7]. Será Scher quien muestre su influencia en la medalla a través de su tipo, tamaño y composición[8]. Con respecto a los nuevos artistas ingleses, asistimos con ellos a la incorporación de novedades en la medalla. Puede tomarse como ejemplo la presentación del retrato de frente o tres cuartos -más propio de las miniaturas- que muestran lo cercanas que estas disciplinas se encontraban y como algunos artistas, como Hilliard, ejercieron estas tres facetas artísticas[9].

Con todo ello, podemos ver como las representaciones en pequeño formato estaban a la orden del día durante el reinado isabelino. La reina vio en estos medios los idóneos para sustentar las ideas principales de su gobierno. Fue una vía para asentar su derecho al trono de Inglaterra e Irlanda, para reiterar su posición de monarca en un mundo patriarcal. La historia de las reinas inglesas que precedieron a Elizabeth traían consigo una imagen de ansiedad y descontento[10], la monarca tuvo que plantearse los supuestos que precedieron a su reinado, a los que sumó el propio desagrado que su subida al trono produjo en la población inglesa y europea. Su caso no era único, por algo numerosos autores señalan a este periodo como siglo de las reinas, pero el planteamiento del mismo si lo fue. En un país donde la mujer era permitida en el trono pero no su desvinculación a la figura masculina, la monarca se planteó un reinado en solitario sustentando sus ideas a través del arte. ¿Qué le aportaba la medalla?, ¿qué hizo que su uso fuera tan selectivo? Como hemos mencionado, este elemento traía consigo las connotaciones propias de la Antigüedad, por lo que con él la reina rememoraba la gloria pasada, pero también su perpetuación como individuo. Además, la medalla constituía un elemento económico -mucho más que la miniatura o una joya- y su fácil reproducibilidad la convertía en un elemento público, un objeto que como la moneda podía acercar a la monarca al pueblo tanto como sus apariciones públicas. Pero, sobre todo, la medalla constituía un objeto suntuario de elite, que podía ser regalado a cortesanos, allegados y embajadores. Para Elizabeth la medalla fue una posibilidad de expresar sus ideas y pensamientos más allá de las fronteras de su país, que permitía difundir por toda Europa una iconografía cada vez más compleja, sinónimo de unos de los reinados más importantes del Renacimiento.

7 En el sello de la reina pude verse portando armadura y montada a caballo en actitud tranquila. El yelmo cerrado alude a una androginea, ya sea hombre o mujer el gobernante deberá dirigir a sus tropas, la actitud del equino muestra su determinación a un gobierno inteligente y a la resolución. Sobre el particular consultar C. HULSE, *Elizabeth I. Ruler and legend*. Illinois, 2003.

8 S.K. SCHER, ob. cit., p. 4.

9 G. REYNOLDS, ob. cit., pp. 10-11.

10 El siglo XVI en Inglaterra fue un tiempo de reinas. María Tudor precedió a su hermana Elizabeth como cuarta Tudor en el trono. María sucedió a otra monarca, Lady Jane Grey, cuyo corto reinado supuso luchas internas en Inglaterra entre los defensores de Gey y los seguidores Tudor. Antes que ella debemos remontarnos a Matilde de Inglaterra, en torno a 1141, para encontrar una reina reinante en el trono inglés, cuyo reinado acabó en una guerra civil. Otras cuestiones fueron las que llevaron a sospechar de otras reinas consortes como Felipa de Henao, esposa de Eduardo III. Para ello se remite a S. FRYE, *Elizabeth I. The competition for representation*. Nueva York /Oxford, 1993, p. 27.

Fénix. Del renacer a la representación de una reina

Una medalla con este asunto fue realizada en plata, en 1574 (lám. 1). Se trata de una pieza anónima que presenta en su anverso o cabeza el busto de la reina Elizabeth representada de perfil. Porta un tocado decorado con perlas que permite centrar el rostro de la monarca, el mismo efecto produce la gorguera mientras que el vestido ricamente decorado nos rememora a los que la monarca porta en algunos de sus retratos pictóricos[11]. Alrededor del este tipo, se encuentra la inscripción "ELIZABETHA . D . GANG . FR . ET HIB . REGINA" (Elizabeth por la gracia de Dios Reina de Inglaterra, Francia e Irlanda) colocada en el campo de la medalla, emblema propio de la reina que también se ve en monedas acuñadas durante su reinado. En cuanto a la leyenda, esta reza muy reveladoramente "HEI MIHI QVOD TANTO VIRTVS PERFVSA DECORE. NON HABET ETERNOS INVIOLATA DIES" (Alas, esta virtud dotada de tanta belleza, no debe de ser herida sino disfrutar de la vida perpetua). La relación con el reverso es clara, pues en él se representa un ave fénix con las alas abiertas que se eleva sobre una pira de fuego, sobre su cabeza las siglas de la monarca y sobre ella una corona. La leyenda enmarca la escena rezando así "FELICES ARABES MVNDI QVIBVS VNICA PHŒNIX PHŒNICEM REPARAT DEPEREVNDO NOVAM. O MISEROS ANGLOS MVNDI QVIBVS VNICA PHŒNIX VLTIMA FIT NOSTRO TRISTIA FATA SOLO" (Felices árabes cuyo único Fénix se reproduce por su muerte un nuevo Fénix. Miserables ingleses cuyo único Fénix, y su desgraciada suerte, lo convierte en el último en nuestro país)[12]; ciertamente, resulta clave para comprender el verdadero significado de esta medalla.

El ave Fénix es un elemento recurrente a lo largo de la Historia del Arte. Debemos de datar su aparición en época egipcia, cuando sabios e historiadores hablaban de la existencia de un pájaro único, de vivos y espléndidos colores, que tenía una cualidad excepcional: la inmortalidad. Tras un largo tiempo de vida -en torno a los quinientos años-, previendo su muerte, el pájaro creaba una pira de fuego donde se lanzaba consumiéndose en las llamas, de las cenizas surgía un joven Fénix que repetiría la acción de su antiguo yo pasado un tiempo[13]. El mito de la excepcional ave se transmitió de generación en generación hasta traspasar las fronteras egipcias, incluso los primeros cristianos tomaron la figura de este ser mitológico y la incorporaron a su iconografía

11 Diversos retratos presentan una indumentaria semejante. Así lo podemos observar en la miniatura "Reina Elizabeth tocando el laud" (1576) de Nicholas Hilliard o en la figura de la monarca en los bocetos "Elizabeth y Dudley en Mayo 1575" (1575) atribuida a Frederigo Zuccano. Para estos retratos es recomendable la consulta de E.W. POMEROY, *Reading the Portraits of Queen Elizabeth I*. Londres, 1989 o H. HACKETT, *Virgin mother, maiden queen: Elizabeth I and the cult of the Virgin Mary*. Nueva York, 1994.

12 http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=952869&partId=1&images=true&museumno=1927,0404.3&page=1 (consultada el 18-2-2015).

13 G. DE TERVARENT, *Atributos y símbolos en el arte profano. Diccionario de un lenguaje perdido (Attributs er symbols dan l´art profane. Diccionario d´un langage perdu: 1450-1600)*. Barcelona, 2002, p. 251.



LÁMINA 1. *ANÓNIMO. Medalla del Fénix (1574). © British Museum, Londres.*

relacionándola con la figura de Cristo, pasando a representar una de las ideas más importantes de esta religión: la resurrección. A partir de estos momentos, con la proliferación y expansión de la religión cristiana, el pájaro será sinónimo de esta idea, perderá su sentido de ser mitológico, e incluso pagano, en pos de su nuevo sentido. Cargado de esta nueva simbología la historia del Fénix llegará a época del Renacimiento, cuando su sentido se asentará pero a la misma vez se duplicará, como una imagen reflejada en cientos de espejos, adquiriendo múltiples significados, diferentes usos sociales al servicio de una nueva imagen del ser humano. Es conocido, como en este tiempo, se produjo un replanteamiento de las cuestiones religiosas, la religiosidad seguirá siendo un elemento intrínseco al hombre renacentista, pero las nuevas ideas sobre el ser humano y su papel en el mundo -antropocentrismo- llevarán a nuevos pensamientos y usos de sus elementos. El Ave Fénix, pasará del ámbito religioso al civil, convirtiéndose para el hombre renacentista en un medio de expresar nuevas ideas, no muy alejadas de la original, como era la eternidad[14]. Lo eterno será una cuestión muy importante durante esta época, pervivir más allá de la propia vida será uno de los objetivos de este nuevo hombre. No ser olvidado por sus coetáneos, y ser conocido por las generaciones venideras, planteará la necesidad de la adquisición de una nueva iconografía, o una iconografía replanteada. Los hechos y las hazañas protagonizadas por aristócratas, nobles y burgueses serán los que hagan a estos hombres acreedores de la eternidad, será la gloria de estas acciones la que los hagan seres inmortales en la mente del resto de seres humanos. Así, el Fénix se convertirá en un símbolo de eternidad y gloria, en un emblema de prestigio. Comenzará a aparecer en pinturas, grabados y diversos elementos artísticos que, con sus primeros pasos en Italia, ex-

14 F. REVILLA, *Diccionario de iconografía y simbología*. Madrid, 2010, p. 268.

panden esta nueva simbología del ave mítica. Su uso en medallas será una cuestión que nacerá con el propio siglo XVI como por ejemplo manifiesta la de la escuela de Giancristoforo Romano, de principio de siglo, o la de Malfeo Olivieri, más tardía, de mediados de siglo[15]. La relación entre el Fénix y la medalla no será una cuestión simple, la posibilidad de enmarcar dos imágenes en uno de estos elementos permitirá una relación estrecha, continua e inequívoca de las dos imágenes. La expresión artística del Ave Fénix, en una de sus caras, y el perfil del mecenas en el otro, creará una relación irrefutable: la figura del retratado es eterna, es gloriosa y por tanto inmortal. Así, podemos ver como esta medalla de Elizabeth es un ejemplo de la grandeza de la monarca, de sus hazañas y su eternidad que se expandirá por toda Europa.

Pero éste, no es el único sentido que cabe reconocer en esta medalla, ya que, como hemos expuesto anteriormente, la figura adquirirá múltiples aceptaciones al servicio de aquél que la use. Para comenzar, debemos de destacar que la relación entre ambas caras no es dada únicamente por cuestiones visuales, el texto será otra de estas formas. Las inscripciones mencionadas llevan al planteamiento de nuevas ideas que dicha imagen poseerá con este nuevo periodo, y en concreto, relacionada con la figura de la monarca inglesa. En primer lugar, se presenta la belleza como virtud. Es importante destacar este hecho, ya que durante el Renacimiento, la belleza será una virtud propiamente femenina, tal como lo era la castidad, un elemento deseable en la esposa, madre e hija. La relación de este elemento con la reina la marca como mujer, la autodefine en su posición de ente femenino, pero a la vez su representación en perfil -como las antiguas monedas romanas- y su rica indumentaria la definen y señalan de manera inequívoca con la figura real. Así, vemos como la figura del Fénix se relaciona con lo femenino, no solo debe ahora expresar la gloria y la eternidad, sino nuevas realidades necesarias para las nuevas monarquías femeninas. El asentamiento de estas mujeres en los tronos europeos se basó en el "cumplimiento" de ciertas virtudes tomadas como propiamente femeninas, como la belleza nombrada anteriormente, siendo otra relacionada con el ave mítica: la castidad[16]. Durante el reinado de Elizabeth asistimos a una hábil manipulación publicitaria, diseñadas tanto por la reina como por su corte, con el objetivo de promover la virginidad de la reina como fuente de su poder. Con ello, además de legitimar su poder, aportaba una razón de por qué en Inglaterra -donde una mujer si podía heredar el trono pero una reina no casada era tomada como anómala- podía reinar una mujer sin el "apoyo" -o más bien deberíamos decir supervisión- masculino[17]. Para poder dar forma a estas ideas y expresarlas de manera inequívoca la reina y su corte se apropiaron de distintos elementos que simbolizaran la castidad como el tamiz, la luna creciente o el propio Fénix. De esta forma, con el uso del Ave Fénix, asistimos a un complejo uso del elemento iconográfico, ya que con él no solo se expresan las ideas asociadas al hombre sino también las ideas propiamente femeninas. Así se produce una

15 G. DE TERVARENT, ob. cit., pp. 251-252.
16 J. HALL, *Diccionario de temas y símbolos artísticos*. Madrid, 1974, p. 164.
17 A. DIXON, ob. cit., p. 136.

compleja mezcla de los elementos alegóricos, expresando con ello la enrevesada personalidad de la reina. El Fénix simbolizaba la castidad como ser que no necesitaba de otro para reproducirse, aquel, que como la reina, escogió la autonomía aportada por la virginidad[18]. Varios autores han estudiado el uso que de la idea de virginidad y castidad hizo la reina inglesa, entre ellos debemos destacar a Frances Yates[19] y Roy Strong[20] para quienes el uso de estos nuevos conceptos llevó a la creación de la monarca como "sustituto" protestante de la Virgen María, una figura que se encontraba entre la idolatría y el estatus espiritual del gobernante[21]. Elizabeth tomo del pájaro egipcio las cualidades simbólicas próximas a su ideología y las uso en favor propio. Con ellas, la monarca no solo reforzaba la causa protestante sino también su propia figura, su propio poder. El uso de elementos virginales en pinturas, impresiones, medallas y miniaturas plagan los objetos que la reina daba a sus favoritos, y estos cambiaban sus viejas imágenes de la Virgen María por estas nuevas, el culto de la Madre Virgen es sustituido por el de la Reina Virgen[22]. Me parece interesante apuntar que el uso del Fénix en concreto, y de los elementos virginales o castos en la iconografía isabelina, corresponde principalmente a los últimos años del reinado de la monarca, destacando particularmente las imágenes para su muerte, por lo que con esta medalla fechada en 1574 asistimos a un ejemplo temprano del uso de esta iconografía que tendrá su reflejo posterior en la obra pictórica, como en "Elizabeth I" de Crispin Van de Passe fechada casi a finales de siglo[23]. ¿Qué llevó a este uso tan temprano? ¿Qué significado real tuvo para Elizabeth? Según la autora Susan Frye el uso de esta iconografía era un reflejo directo del miedo de la reina, el terror a la muerte y su deseo de eternidad -esta idea puede estar muy relacionada con la creación de esta medalla, ya que, por estos años se habla de que la reina estuvo próxima a la muerte-. De estos pensamientos de la reina se deriva, según la autora, el uso de las virtudes de castidad y virginidad. Estos eran los únicos elementos que protegían a la monarca de la idea del paso del tiempo: de su proceso natural de envejecimiento -que como veremos más adelante se trastocará por parte de la reina por otros medios-, con ello no solo se le otorgaba la idea de inmortalidad sino también de mantenimiento de su fertilidad metafórica y, por lo tanto, de su constitución física. El deseo de mantener la juventud fue consecuencia de su papel público, como monarca era necesario que se mostrara al pueblo, que ejerciera políticamente para la salvaguarda del país, por lo que debiera de negar aquellas voces discordantes que afirmaban que su tiempo fértil había acabado, que su posibilidad de dar un heredero al reino había terminado y con ello su papel como mujer en el trono[24].

---

18 S. FRYE, ob. cit., p. 40.

19 F.A. YATES, "Queen Elizabeth as Astraea". *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* vol. 10 (1947), pp. 27-82.

20 R.C. STRONG, *Portraits of Queen Elisabeth I*. Oxford, 1963.

21 R.C. STRONG, *Gloriana: The Portraits of Queen Elisabeth I*. Londres, 1987, p. 73.

22 A. DIXON, ob. cit., p. 136.

23 En la obra de Crispin van de Passe, Elizabeth I, podemos observar como la figura del Fénix se une a otros elementos imperialistas, asistiendo así a una compleja construcción iconográfica.

24 S. FRYE, ob. cit., p. 100.

La expresión de la castidad puede ser uno de los significados de la medalla a estudio, pero es necesario el planteamiento del uso iconográfico por otras causas. Motivos que harán del Ave Fénix un elemento intrínseco a la figura de la reina renacentista y la historia inglesa: la simbiosis de la reina con la propia ave.

Para el planteamiento de esta idea hay que apoyarse, en primer lugar, no solo en el elemento artístico del reverso sino también en su leyenda; en concreto, en el siguiente fragmento "Miserables ingleses cuyo único Fénix, y su desgraciada suerte, lo convierte en el último en nuestro país". Para poder explicar dicha frase, y con ella la compleja idea de Elizabeth como el pájaro mítico, es necesario, aunque sea brevemente, entender la teoría del Estado propuesta y desarrollada durante el tiempo de los Tudor. Como explica Ernst H. Kantorowicz durante época isabelina se tejió una nueva teoría por la que se apoyaba la condición de Elizabeth como reina, pese a su condición de mujer. En este periodo se comenzó a elaborar un lenguaje místico con el cual los juristas de la Corona inglesa crearon y perfilaron la idea de realeza y sus atributos. El primer ejemplo de ello y quizás el más representativo lo encontramos en el caso referente al Ducado de Lancaster (llevado a cabo en el cuarto año de reinado de Elizabeth) y recogido por Edmund Plowden, abogado londinense que justifica como el territorio del Ducado de Lancaster estaba adscrito a dicha casa en condición de propiedad privada y no como dominio de la Corona. Edward VI cedió, durante su minoría de edad, parte de los territorios del ducado dando lugar a irregularidades en las pretensiones de la Corona. Años más tarde, en el juicio llevado a cabo por tal causa, la Common Law dictaminó que ningún acto que el rey realizara, en su condición de Rey, podría ser anulada por ser menor de edad. Esto era debido, según los letrados ingleses, a que el rey, por la única razón de serlo, poseía dos cuerpos: un cuerpo natural y un cuerpo político. El cuerpo natural era un elemento mortal sujeto a todas las circunstancias provenientes de la naturaleza, por lo tanto poseía las debilidades propias del paso del tiempo, como lo son la infancia o la vejez, y también a las flaquezas de otros hombres. Por otro lado, el cuerpo político es un elemento invisible e intangible, únicamente propio de los reyes, que aporta al ser humano los elementos políticos que permiten al rey gobernar, dirigir al pueblo y administrar el bien común. Este último cuerpo no se ve afectado por ninguna de las elementos circunstancias que definen al cuerpo natural. Por esta razón las decisiones tomadas por un monarca no pueden ser invalidadas, las mismas han sido decididas por sus capacidades aportadas por el cuerpo político, un elemento que no se ve afectado por las causas exteriores y que por lo tanto deben de ser tomadas como acertadas. Asistimos así al nacimiento de la "Teoría de los dos cuerpos del Monarca". Para crear esta teoría los juristas isabelinos se apoyaron, según Kantorowicz, en la temprana política teológica medieval y en la literatura legal contemporánea -como por ejemplo "El Gobierno de Inglaterra" de Sir John Fortescue- para transformar la doctrina eclesiástica en la doctrina legal del doble cuerpo. Para comprender este hecho debemos de comenzar por tener claro, según el autor polaco, que en sus inicios la realeza fue tomada como "Cristocéntrica", es decir, el gobernante era una persona mixta en la cual se combinaban los poderes y capacidades espirituales y

seculares como resultado de su consagración y unción como rey. El gobernante, que comenzó a denominarse como Christi -con la que también se referían a los reyes del Antiguo Testamento que presagiaron la venida de Cristo-, pasó a ser nombrado como Christomimëtes, personificado en el propio Cristo, imagen viviente de Dios. Los cambios en la vida política, religiosa e intelectual del Medievo dieron lugar a una desestimación de la idea de la monarquía cristocéntrica. De esta idea de Rey como Cristo se evolucionó a una realeza Iuscéntrica, por la cual el rey era humano por naturaleza y divino por la gracia (un equivalente medieval de la teoría de los dos cuerpos y más próxima a ella). Encontramos la idea de la figura del Príncipe como símil o ejecutivo de Dios, pensamiento apoyado por la antigua ideología del culto al gobernante y la Biblia misma. La esfera política se sustituyó por una idea de gobierno más y jurídica mientras que el modelo divino fue "humanizándose", dando lugar a la idea de realeza por "derecho divino" típica de época bajo medieval. En ella el Príncipe es tomado como una persona pública, de la misma manera que lo es como persona privada. El Príncipe es el instrumento de la Justicia que a su vez gobierna a través de ésta. Con estos antecedentes podemos de comprender como durante el Renacimiento se asiste en Inglaterra a la aparición del monarca como"corporación", como cuerpo político y cuerpo natural. Dos cuerpos indivisibles que se contienen uno en el otro, un cuerpo político más importante que el natural, por lo que los defectos o imperfecciones del cuerpo natural quedan si no paliados totalmente si degradados hasta ser casi imperceptibles ya fuera una cuestión mental o física, como podía ser el sexo del monarca. La unión de ambos cuerpos es temporal, la separación se produce con la muerte del cuerpo natural y la migración del alma política al sucesor, por lo tanto el asentamiento de la idea de rey y realeza como inmortal. La idea de que la inmortalidad del rey, "rex qui nunquam moritur", permitía el asentamiento de tres ideas: la perpetuidad de la Dinastía, el carácter corporativo de la Corona y la inmortalidad de la Dignidad real. Con todo ello no solo se aportaba una idea de estabilidad real, sino también la aceptación y el asentamiento de Elizabeth en el trono ingles así como su derecho inherente al reino de Inglaterra en virtud de su descendencia de sangre real[25]. Dentro de esta "Teoría de los dos cuerpos" el Ave Fénix juega un importante papel, en tanto su significado como símbolo de virginidad y de resurrección, al igual que de inmortalidad, perpetuidad y del aevum o "todos los tiempos", pero también posee en este periodo isabelino un significado jurídico. Para intelectuales de la época, como Baldo de Ubaldis, "El Fénix es un ave única y singular en sí misma, en la cual la especie entera (genus) se conserva en lo individual". El individuo era a la vez toda la especie existente, coincide de esta forma la especie y el individuo. La especie es inmortal y el individuo es mortal, así el Fénix es mortal como individuo pero inmortal por ser la especie entera. Por ello, como ser único se le consideró hermafrodita, con lo puede relacionarse en cierta manera con el uso indiscriminado de Elizabeth de los elementos alegóricos de ambos sexos. A

25 E.H. KANTOROWICZ, *Los dos cuerpos del rey. Un estudio de la teología política medieval*. Madrid, 1985, pp. 20-300.

todo ello, debemos sumarle el significado del Fénix como elemento corporativista, él simbolizaba la unidad del padre y del hijo, la idea de predecesor y sucesor como un único ente como lo era el Fénix o la identificación del Fénix muerto con su sucesor vivo[26]. El ave egipcia pasó entonces a simbolizar una corporación uní-individual "natural", es decir, una corporación unipersonal que representaba simultáneamente a la especie inmortal y el individuo mortal, al corpus político colectivo y al corpus natural individual. "El Cuerpo Corporativo que nunca muere, nunca se encuentra enfermo y que no tiene sexo", es decir, unas características similares al Fénix[27]. Con todo ello, podemos ver como el Fénix se transformó en un símbolo de la reina Elizabeth. Con su decisión de permanecer "virgen" aprovechó la simbología del pájaro mítico y amplió su significado. A través de él, la reina se ensalzó como ser único, como personaje que llevará a Inglaterra a la gloria.

Elizabeth e Inglaterra

Medalla de oro atribuida al artista Nicholas Hilliard y fechada entre las décadas de los años ochenta y noventa del siglo XVI (lám. 2). Se trata de una medalla que representa en su verso una efigie de la reina Elizabeth como Reina Virgen mientras que en su reverso el artista crea un paisaje formado por una isla que emerge del mar, en el centro de la cual crece un árbol.

A diferencia de la medalla anterior, la atribución de esta medalla está bien fundamentada. Nicolas Hilliard es uno de los artistas isabelinos más conocidos, sobre todo por su actividad como miniaturista, pero también estuvo muy relacionado con el mundo orfebre[28]. El joven Hilliard fue aprendiz en el taller de Robert Brandon, famoso orfebre como el padre de Hilliard, en torno a 1562. La primera miniatura de la reina Isabel del artista está fechada en torno a diez años más tarde; poco tiempo después, el artista junto al pintor George Gower trataron de hacerse con la producción total de las miniaturas de la monarca y, aunque no pudieron, si realizaron multitud de miniaturas y medallas que profesaban la lealtad y el honor a la reina reinante y que seguían unos cánones característicos. La capacidad de Hilliard de trabajar el metal tanto como la pintura queda claro en su colaboración en el Segundo y Tercer Gran Sello de Inglaterra que poseía un retrato de la monarca. Con este historial se comprende fácilmente por qué se le atribuye a Hilliard haber sido el primer artista ingles en llevar a cabo la realización de medallas, actividad que confirma la semejanza de estos primeros elementos a los retratos en miniatura y las funciones comunes que ambos objetos artísticos ostentaban[29].

26 En determinados países el heredero llegaba a recibir el apelativo de Fénix como, por ejemplo, en la corte francesa.

27 E.H. KANTOROWICZ, ob. cit., pp. 364-380.

28 M.M. ALBERO, ob. cit., p. 52.

29 http://www.britishmuseum.org/explore/highlights/highlight_objects/cm/c/cast_and_chased_gold_medal_of.aspx (consultada el 18-2-2015).



LÁMINA 2. *NICHOLAS HILLIARD. Medalla de oro de Elizabeth Tudor (ca. 1580-1590).* © *British Museum, Londres.*

A diferencia de otras medallas, donde el retratado se encuentra de perfil, en este caso se observa a la reina Elizabeth de frente. Su figura ocupa todo el espacio gracias al vestido. La indumentaria jugará un papel muy importante en la imagen y la puesta en escena de las reinas reinantes, regentes y viudas durante el siglo XVI[30], pero cobrará aún más significación en el caso de la monarca inglesa. Se trata de un vestido de mangas abollonadas cuyo cuerpo está decorado con perlas. Ciertamente, es un vestuario exagerado, cuyo tamaño no concuerda con el rostro de Elizabeth, aportando, de este modo, un volumen extraordinario a su figura. ¿Cuál es el objetivo de este hecho? Por un lado, el desarrollo de la indumentaria da lugar a la sensación de magnificencia a través de la ampliación del cuerpo; esto aporta a aquél que observa el retrato la sensación de grandiosidad de la reina, que casi se escapa del espacio de la medalla. Por otro lado, el gran tamaño de los ropajes oculta el cuerpo de la reina, tapa la figura femenina negando así el elemento que provoca la ansiedad masculina, y permitiendo también a la reina una concepción de su figura más allá de su sexo[31]. Debemos de destacar una pieza del vestuario que por su importancia, tanto en este retrato como en el periodo isabelino, hace destacar esta representación, nos refe-

30 A. DIXON, ob. cit., p. 140.

31 Para reforzar su posición en el trono, Elizabeth tomo ciertos elementos masculinos que se hicieron patentes tanto en su representación como en sus discursos. La negación del cuerpo o el uso de ambos géneros en sus discursos dieron lugar a la figura de "mujer masculina". H.A. COBB, *Representation of Elizabeth I: Three sites of ambiguity and contradicción*. Oxford, 1989, p. 21.

rimos a la gorguera. Este elemento es un ejemplo del uso de indumentaria como objeto distintivo, como un componente jerárquico. Era un complemento usado por ambos sexos, tratándose de una evolución del cordón entrelazado en el cuello de la camisa, y que permite mantener el cuello erguido y dar a entender una posición elevada dentro de la escala social. En el caso de la mujer no solo debía de expresar esta escala social, sino también lo que diversos autores han denominado como el "principio de seducción", es decir, un deseo de expresar el cuerpo femenino. El deseo de expresión de estatus y del físico por parte del sector femenino se consiguió a través del "Compromiso Isabelino", que consistía en abrir la gorguera por la parte delantera para mostrar el escote, lo que suponía la apertura y elevación de esta pieza por la parte posterior de la cabeza a la manera de alas de gasa[32]. Este uso lo vemos reflejado en multitud de retratos de la reina, pero aquí el vestido no se abre dejando mostrar el escote, sino que se cierra en torno a su cuello uniéndose ambos elementos a través de un collar de perlas y piedras preciosas; esto refuerza nuestra idea de que en esta representación el objetivo no es el de mostrarse como una mujer sino jugar con la andrógina que permiten sus ropajes.

Un elemento que destaca en este retrato, gracias al uso de la gorguera, es el rostro. La reina se representa con el pelo recogido -a la manera de la mujer casada[33]- que enmarca un rostro joven. La fecha de catalogación de esta pieza se encuentra entre 1580 y 1590; teniendo en cuenta que Elizabeth nació en el año 1533, la reina se encontraría entre los 47 y 57 años, una edad muy por encima de la que aparenta tener en esta representación. El por qué de dicho hecho debemos buscarlo en la importancia que el rostro adquirió en los retratos ingleses durante época isabelina. El rostro de Elizabeth debe ser tomado como un elemento público, el pueblo conocía a su soberana no solo por sus apariciones públicas, sino también, por las medallas, estampas y retratos que circulaban por el reino. Los juicios sobre estas piezas artísticas se convirtieron en propios juicios de la reina, el rostro funcionaba dentro de estas representaciones como el elemento verosímil, ya que se encontraba rodeado de elementos simbólicos propios de los retratos ingleses renacentistas. Con la profusión en el vestuario y en los elementos alegóricos el rostro queda en un segundo plano, lo que queda intensificado por la apariencia en dos dimensiones que le da un carácter anti-natural y de mascara[34]. Pese a perderse entre la fastuosidad de detalles, el rostro -y su representación- fue muy importante durante el siglo XVI, ya que sustituían al representado, por lo tanto se convertía en un rasgo esencial. Aunque cumplían dicho objetivo, los rostros se veían influidos por lo que autores, como Berger y Riehl, han denominado como "idealismo mimético", es decir, una unión entre una individualización del retratado y la idealización. Ésta es necesaria, según los artistas renacentistas ingleses, para reafirmar la belleza del alma o de la mente, las trabas o

32 J. LAVER, *Breve historia del traje y la moda*. Madrid, 1998, pp. 93-95.

33 M.F. ROSENTHAL y A.R. JONES, *The clothing of the renaissance world. Europe, Asia, Africa, The Americas*. Londres, 2008, p. 369.

34 A. RIEHL, *The face of Queenship. Early Modern representation of Elizabeth I*. Nueva York, 2010, p. 123.

fallos del rostro se modificaran con el uso de la idealización, a través de ella se hace real el pensamiento neoplatónico de "hacer visible lo invisible". Este concepto es propio tanto de las artes visuales como de los círculos literarios relacionados con la reina Elizabeth, y se va haciendo más complejo a medida que la "Teoría de los dos cuerpos" se va asentando en la corte isabelina. Para Elizabeth la tradición de la idealización femenina, por la cual la personalidad de una mujer es menos importante que la expresión de la belleza generalizada, no era una posibilidad. Elizabeth toma la idea de la idealización, pero la lleva a su propio terreno, usando este aspecto en su figura pero de manera que siga pareciendo ella misma, de suerte que reconfigura el idealismo de manera que pueda dar idea a elementos más allá de su propia naturaleza, elementos o ideas propias de su cuerpo político[35]. Durante más de treinta años Hilliard realizó los retratos de la reina, con el paso de los años el artista se fue adecuando a los deseos de su mecenas y a las nuevas ideas artísticas y estéticas; la nariz se transformó y el rostro se fue alargando permitiendo un desarrollo de la frente -como en este retrato- que era un símbolo de belleza y feminidad. Además, a lo largo de este periodo, y sobre todo en su última fase, el artista creó para la reina lo que actualmente denominamos "máscara de juventud", práctica que consistía en el rejuvenecimiento de la monarca en algunos de sus retratos, como el que estamos estudiando, sobre todo aquéllos pertenecientes a la última parte de su reinado. Observamos como en esta fase la nariz se afina y la barbilla se redondea, símbolos de feminidad, pero el resto de características se neutralizan; Elizabeth no niega su sexo -ya que es imposible- aunque sí que une sus características con las de un gobernante, lo que le aporta un halo de delicadeza y misterio. Las joyas y su indumentaria sirven, aparte de lo descrito anteriormente, para validar y justificar este rostro. El objetivo de la máscara de juventud era el de revertir el pasado de la monarca. Elizabeth era la tercera en la línea de sucesión[36], pese a su refinada educación no había sido educada para ser rey, como su hermano Edward, ni para ser reina, como si lo fue María durante sus años como primogénita[37]. Por lo tanto, su preparación a la hora de subir al trono no era la de otros monarcas, Elizabeth aprendió sus funciones y responsabilidades mientras se desarrollaba su reinado, su aprendizaje y logros se vieron reflejados en sus representaciones: desde la castidad de los primeros retratos observamos un desarrollo en torno a la década de los ochenta, años en los que se

35 Ibídem, p. 127.

36 Pese a ser la segunda hija de Enrique VIII, la ejecución de su madre produjo su degradación a ilegitima, y con su posterior reincorporación a la línea sucesora Elizabeth se encontró por debajo de sus dos hermanos.

37 Pese a su condición de mujer María Tudor recibió una exquisita educación en su juventud, como heredera. Juan Luis Vives fue su tutor principal y la instruyó en los saberes necesarios para un rey, preparándola para su subida al trono. Pese a que Elizabeth también recibió una buena educación a manos de Roger Ascham, ésta no se centró en su posible papel como reina. Para esto ver T.G. ELSTON, "Transformation or Continuity? Sisteenth-century education and the legacy of Catherine of Aragon, Mary I, and Juan Luis Vives", en C. LEVIN, D. BARRETT-GRAVES y J.E. CORNEY (eds.), *High and Mighty queens of early modern england. Realities and representaciones*. Nueva York, 2010, p. 11, y C. HULSE, ob. cit.

adhieren a su figura los atributos de identidad, poder y responsabilidad que eran propios de monarcas masculinos, y en paralelo a esto el rostro de la reina fue rejuveneciéndose. Tal rejuvenecimiento era un ejemplo de su gran poder y, de la misma manera, de las responsabilidades adquiridas en un terreno vedado a la mujer. La reina se idealiza, vuelve a ser joven pero manteniendo todo su poder, con él Elizabeth trastoca la idea del tiempo lineal, ahora el tiempo se convierte en circular, la reina será eternamente joven[38].

En el reverso de la imagen, como hemos apuntado anteriormente, podemos observar una isla con un árbol creciendo en su centro, y bajo el mismo la leyenda "ni siquiera el peligro le afecta". La representación de una isla no suele ser un elemento destacado en la Historia del Arte, o por lo menos no es tan común como el Ave Fénix, pero si podemos encontrar una significación iconográfica: la isla representa el surgimiento de algo nuevo o la estabilidad[39].

El uso por parte de Elizabeth de este elemento traerá connotaciones del pasado y del presente de la reina. Para comenzar a entenderlo tenemos que plantearnos las cuestiones previas al periodo isabelino. Debemos de tener en cuenta que el reinado de Elizabeth vino precedido por otro reinado femenino, el de su hermana María. El reinado de ésta se asoció con las ideas de problema de género, influencia extranjera y disturbios civiles, que fueron tomadas como sinónimo de gobierno femenino. En Inglaterra, y más tarde, en toda Europa comenzaron a surgir escritos que criticaban el gobierno de la primogénita Tudor, pero no basándose en los puntos negativos del mismo -como podía plantearse en un primer momento- sino centrándose en su género. Un matrimonio que falló en su objetivo de aportar un heredero, una política imperialista con demasiado peso español y la reinstalación del catolicismo quedaron encubiertos ante las críticas de género[40]. Con la subida al trono de Elizabeth, el 17 de noviembre de 1558, la nueva reina tuvo que hacer frente a un estado en recesión, un gobierno roto, una sociedad dividida, una religión incierta y una opinión común negativa al reinado femenino. Por si esto no fuera poco, la rebelión se convirtió en una idea muy presente en las mentes cortesanas, incitadas por las amenazas del continente centradas, principalmente, en Francia y España. Con el planteamiento de este sombrío panorama, Elizabeth tuvo clara la necesidad imperante de llevar a cabo una serie de cambios para la salvaguarda inglesa: constituir un gobierno estable, definir de manera clara la cuestión religiosa, instaurar relaciones internacionales seguras y aportar un heredero al trono, lo que permitiría en primer lugar una estabilidad de la línea sucesoria y, por otro lado, aportaría una nueva imagen de la reina inglesa. El cumplimiento del primer objetivo fue rápido, la reina se sirvió de la confianza que el pueblo poseía en la dinastía Tudor y su símbolo tangible a través de las monedas, y más tarde -a mi parecer- el de las medallas. La imagen de reina en monedas la legitimaba en su posición, daba la idea de seguridad y confianza, lo que dio lugar

38 A. RIEHL, ob. cit., pp. 149-150.
39 F. REVILLA, ob. cit., p. 271.
40 S. FRYE, ob. cit., pp. 26-27.

a un impulso y estabilización de la economía, lo que unido a la instauración de un círculo de consejeros capaces y a las decisiones de la propia reina, ayudaron a la estabilización gubernamental[41].

Cuestiones como la religiosidad y la política internacional serán más complicadas, ocuparan gran parte de su reinado y, como apunta C. Hulse, tardarán en resolverse treinta años. El hecho que marcará un nuevo rumbo en ambos sentidos será la "victoria" de las tropas inglesas ante la Armada Invencible española en 1588. Mucho se ha hablado y especulado sobre este suceso naval, cuestiones que no son pertinentes en nuestro estudio, como sí lo son las cuestiones previas que llevaron a él y su repercusión posterior. Distintos estudios sobre el tema han apuntado a la cuestión religiosa como única razón aparente del conflicto; el deseo de la restauración del catolicismo en Inglaterra se esgrime como la causa más plausible pero no la única, la economía y las relaciones nacionales fueron, de la misma manera, fundamentos válidos para el conflicto. La política isabelina apoyó la práctica corsaria en las costas del territorio español, lo que unido al apoyo rebelde en los Países Bajos y la vulnerabilidad francesa -tan importante en las relaciones con el continente- dieron lugar a uno de los combates , o falta del mismo, más conocidos de la historia[42]. La victoria inglesa, más relacionada con erróneas decisiones e inesperados temporales, dio lugar a unas claras consecuencias favorables para el reinado isabelino: el asentamiento y afirmación definitiva del protestantismo, exaltación de los valores británicos y con ellos la figura de su reina[43].

Con respecto a la cuestión del heredero, un objetivo que nunca se cumplió, parece un hecho desechado por Elizabeth pocos años después de su subida al trono. La tenencia de un heredero de sangre implicaba un matrimonio y, por lo tanto, dos circunstancias que traerían consigo un regreso del patriarcado a Inglaterra: la posible interacción de los intereses extranjeros a través de la unión y la sumisión, implícita por la sociedad, y la ideología de género renacentista, con la sumisión que debería guardar la reina a su nuevo esposo. Por estas razones podemos comprender por qué Elizabeth tomó como suya la iconografía de Virgen con todos sus significados, pero también otros mecanismos que ayudaron a su reafirmación en el trono y que quizás no son tan conocidos; un ejemplo de ello es su afirmación de que sí estaba casada, con el reino de Inglaterra. En 1559 la reina expresó rotundamente con estas palabras al Parlamento, ante sus urgencias por casarla, "yea, to satisfice you, I have alredy ioyned my sele in maridaje to an husband namely, the Kingdom of England". La idea de un matrimonio entre rey y reino no es nueva, y el sentido de "cuerpo de la nación" promoviendo el matrimonio simbólico entre monarca y Estado fue lo que sirvió a Elizabeth en su deseo de permanecer soltera[44].

---

41 C. HULSE, ob. cit., pp. 29-38.

42 M.J. RODRIGUEZ-SALGADO, "The Anglo-Spanish War. The final episode in the "war of the roses"? ", en M.J. RODRIGUEZ-SALGADO y S. ADAMS, *England, Spain and the Gran Armada 1585-1604. Essays from the Anglo-Spanish conferences London and Madrid*. Edimburgo, 1988, pp. 1-4.

43 J. ALCALÁ-ZAMORA y Q. DE LLANO, *La empresa de Inglaterra. La Armada Invencible: fabulación y realidad*. Madrid, 2004, pp. 61-62.

44 H.A. COBB, ob. cit., p. 50.

Todas estas ideas son las expresadas en esta medalla. El desarrollo que conoció Inglaterra en este periodo se representa en la isla que surge de las aguas, como expresión de que la reina no solo consiguió dejar de lado el desastroso gobierno de su predecesora sino que llevó a su país al máximo esplendor. El lema de la medalla "ni siquiera el peligro la afecta" hace referencia no solo a todos estos hechos, sino también al laurel[45], cuya leyenda aseguraba que era invulnerable a los rayos, pudiendo representar el suntuoso árbol a la reina y su unión a Inglaterra -significada en la isla-, idea que se ve reforzada con el peinado recogido de Elizabeth en la cabeza de la medalla, un tocado reservado a las mujeres casadas, que podría reafirmar la idea del matrimonio simbólico expresado por la propia reina a finales de la década de los cincuenta.

45 http://www.britishmuseum.org/explore/highlights/highlight_objects/cm/c/cast_and_chased_gold_medal_of.aspx (consultada el 18-2-2015).

Aportación documental al estudio de la desaparecida reja de plata del presbiterio del Santuario de Guadalupe de México

MANUEL VARAS RIVERO
Universidad de Sevilla

El presente trabajo da a conocer un documento inédito relacionado con la financiación de la desaparecida reja de plata del presbiterio del Santuario de Guadalupe de México, ejecutada en el segundo cuarto del siglo XVIII.

Publicamos el documento completo, que consta de una memoria relativamente amplia con distintas piezas de plata vieja y alguna de oro destinadas a la fabricación de la reja, una petición al Arzobispado desde Guadalupe pidiendo licencia para el uso de esa plata y la respuesta de este último otorgándola. Está fechado en 1736[1].

La documentación ocupa el anverso y el reverso de 2 folios y ha sido generada por dos emisores: el tesorero del Santuario, Joseph de Lizardi y Valle, que elabora la memoria y hace la petición, y el provisor del Arzobispado, Francisco Rodríguez Navarilo, que responde a la misma.

Se inicia con la memoria, o primer documento. En ella se hace relación exacta de las piezas de plata vieja "*que se a de convertir y gastar en la fabrica de la reja de*

1 El documento se halla en el Archivo Histórico de la Arquidiócesis de México (AHAM). Documentos novohispanos, Fondo episcopal, caja 178, exp. 004. El documento completo permanece inédito, si bien, una pequeña parte del mismo (la petición al arzobispado) fue citada en una nota incluida en un trabajo de investigación histórica sobre el Santuario: G. WATSON MARRÓN, *El templo que unió a Nueva España: historia del Santuario y Colegiata de Guadalupe, extramuros de México, en el siglo XVIII*. México, 2012, p. 442, nota 825. Pese a ello, para el estudio de la platería siempre es de interés el conocimiento de los datos aportados por el documento completo: peso, precio, tipologías de piezas de plata vieja empleadas, etc. Queda, en fin, expresar mi agradecimiento a D. Jesús Aguilar Díaz por facilitarme el documento.

plata" y se consigna el peso y el precio de las mismas[2]. Se separan con claridad dos grupos de piezas.

Por una parte se señala una cantidad muy elevada de "pesentallas", es decir, ofrendas o exvotos de los fieles, que suman algo más de 33 marcos de plata. Dos de ellas son de oro. En conjunto alcanzan un valor total de 257 pesos y medio real[3].

Por otra, se incluye una lista de piezas de "*plata vieja inservible*", que se extrae explícitamente del gran inventario realizado en 1721 por el licenciado D. Felipe Neri de Apellaniz y Torres, salvo algún elemento posterior, que queda recogido en una revisión inventarial de 1731[4].

La relación se compone de piezas que responden a tipologías variadas, aunque en su mayoría son de pequeño tamaño o peso. Destacan dos "*mecheros*" que llegan a pesar 46 marcos de plata, suponiendo más del doble del peso total de toda la plata reseñada. Sospechamos que se trata de algún modelo de candelero o lámpara[5].

Sobresale la gran variedad tipológica, en su mayoría dentro del ámbito de objetos pequeños y secundarios en cuanto a su importancia. Se mencionan crismeras, tacitas, cadenas de filigrana, platitos, vinajeras, cálices, patenas, campanillas y "pebeteritos triangulados"[6]. Algunas piezas pueden resultar confusas en su identificación, así se habla de "una cama y un Ángel". La "cama", siguiendo una acepción ofrecida por el Diccionario de Autoridades de la Academia Española, puede referirse a algún tipo de bastidor de plata para guarnecer nichos. El término "ángel" quizás alude a una pequeña escultura fundida, pues su peso junto a la cama citada, apenas sobrepasa los 3 marcos[7]. Puede que proceda de alguna custodia de mano desechada, pues son muy habituales estas figuras en las custodias de sol mexicanas del Barroco. Así mismo es curiosa la presencia de un "tiborcito dorado con sus vichas", aludiendo probablemente a algún modelo de pequeño vaso o jarra con asas[8]. En algún caso se especifica que la plata está sin quintar.

El peso total de toda la plata vieja reseñada llegó a los 69 marcos, 7 onzas y 7 ochavas, alcanzando un valor de 507 pesos y 3 reales y medio. Sumada esta última cifra al valor de las presentallas, el precio final de toda la plata fue de 759 pesos y 3 reales y medio. El monto total de los recursos destinados a la reja de plata en esta ocasión, quedaba además ampliado por la venta de una "marqueta" de cera que ascendía a 153 pesos[9].

2 AHAM. D. n., F. e., caja 178, exp. 004, f. 1r y v.

3 AHAM. D. n., F. e., caja 178, exp. 004, f. 1r.

4 AHAM. D. n., F. e., caja 178, exp. 004, f. 1r y v. Los inventarios citados son fuentes fundamentales para conocer los tesoros del Santuario en estas fechas. Véase N. SIGAUT, "Introducción", en VVAA., *Guadalupe, arte y liturgia. La sillería de coro de la colegiata*. Zamora, Michoacán, 2006, Vol. 1, pp. 15-39 (p. 22).

5 AHAM. D. n., F. e., caja 178, exp. 004, f. 1r.

6 AHAM. D. n., F. e., caja 178, exp. 004, f. 1r y v.

7 AHAM. D. n., F. e., caja 178, exp. 004, f. 1r.

8 AHAM. D. n., F. e., caja 178, exp. 004, f. 1v.

9 AHAM. D. n., F. e., caja 178, exp. 004, f. 1v.

Estas cantidades son considerables en términos absolutos, pero resultan pequeñas si se comparan con el peso y el precio que avanzada la fábrica tuvo la mencionada reja del presbiterio. En 1739, por ejemplo, cuando sólo se habían realizado 2/3 de la parte frontal de la misma y antes de que se acabasen los laterales en la década de 1750, se habían ya empleado 2.229'5 marcos de plata con un gasto total de 23.410 pesos[10]. En 1753, se constata en los documentos un peso superior a los 2.700 marcos y un valor de 28.696 pesos (aún contabilizándose aquí otras piezas de plata de la crujía del santuario, iniciada unos años antes)[11]. Por otra parte, las donaciones para la fábrica en muchos casos fueron muy superiores al montante final de nuestra memoria, es el caso del legado de 10.000 pesos del arzobispo Juan A. Vizarrón y Eguiarreta, efectuado en 1748 o las partidas destinadas el primer año de fábrica de la reja, 1730, superiores a los 9.000 pesos[12]. Pese a ello, el contenido concreto y la variedad de datos, tipologías, nomenclaturas, etc. que ofrece la memoria, le otorgan interés por sí misma en el estudio general de la platería, de sus usos de financiación y del propio proceso de ejecución de la reja.

En el segundo documento, folio 2r y v, se sitúa la petición de licencia que el presbítero y mayordomo del Santuario, D. Joseph de Lizardi y Valle, hace al Arzobispado para que el importe de las piezas señaladas en la memoria se destinen a la fábrica de la reja, argumentando que los recursos disponibles y suministrados por los devotos son insuficientes. También se hace mención importante al maestro platero que se está haciendo cargo del encargo de la reja, Teodoro Ortiz, y a que este platero ha recibido la plata inservible a un precio de siete pesos y dos reales el marco. También se pide licencia para utilizar en la obra de la reja el importe de la venta de la cera mencionada en la memoria, considerando que no es necesaria para el culto del Santuario[13].

Parece claro que la ejecución de una obra de tal envergadura en plata, que además llevaba ya consumidos grandes recursos económicos y que aún distaba mucho de ser acabada, exigía al presbítero Lizardi la necesidad de buscar otros medios de financiación, encontrando en el uso de la plata vieja una solución momentánea, muy habitual por otro lado en el terreno de los encargos suntuarios. Por otra parte, los términos de la petición de licencia, es decir, la circunstancia de recurrir a estos medios para una financiación que resultaba dificultosa para el Santuario, deben enmarcarse en las grandes obras, tanto arquitectónicas como suntuarias, que aún estaban por hacerse en el conjunto del Santuario y que necesariamente reclamaban grandes recursos económicos. Pese a que en 1709 se daban por concluidas la construcción del nuevo santuario de Guadalupe, en la década de 1740, por ejemplo, aún faltaban

10 G. WATSON MARRÓN, ob. cit., p. 442.

11 G. RAMOS DE CASTRO, "La ornamentación en platería de la antigua basílica de Nuestra Señora de Guadalupe de México". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA* nº 63 (1997), pp. 511-537 (pp. 529-530).

12 G. WATSON MARRÓN, ob. cit., p. 442; G. RAMOS DE CASTRO, ob. cit., p. 529.

13 AHAM. D. n., F. e., caja 178, exp. 004, f. 2r y v. Esta parte del documento es la que quedó citada en G. WATSON MARRÓN, ob. cit., p. 442, nota 825.

por hacer importantes obras (archivo, sacristía mayor, coro, rejas y adornos, sala capitular) que estuviesen acordes, sobre todo, con la inminente conversión, en 1749, del Santuario en Colegiata[14].

En el margen izquierdo del folio 2r y v, junto a la petición de licencia, se manuscribe la resolución desde el Arzobispado de México, decidiéndose que se otorga la citada licencia para que el producto de la venta tanto de la plata como de la cera, con los precios estipulados en la memoria, sea revertido en la fábrica de la mencionada reja del presbiterio. La resolución aparece firmada el 28 de noviembre de 1736 por el provisor y vicario general del Arzobispado D. Francisco Rodríguez Navarilo[15].

Hasta aquí los datos del documento. Conviene sin embargo plantear su encaje en el contexto general del santuario, el de las obras realizadas en el mismo en el período marcado por las fechas y por supuesto en el del proceso de fabricación de la reja.

Como se indicó anteriormente a propósito de los datos económicos del texto, la ejecución de la reja del presbiterio queda enmarcada en una serie de grandes obras que se realizan en el santuario de forma particular en el segundo cuarto del siglo XVIII. Nos interesan lógicamente los proyectos suntuarios, que fueron ambiciosos. A punto de finalizarse la construcción del nuevo templo de Guadalupe, se inicia el proceso de embellecimiento del mismo con importantes obras suntuarias, destacando como ejemplo el gran tabernáculo o nicho de plata dorada que, destinado a la virgen, se contrató en 1706 con el fraile orfebre Antonio de Jura y que ocupó el centro de un gran retablo mayor contratado el año anterior. Además del gran nicho de plata dorada, que llegó a pesar 3.257 marcos, las planchas de plata con relieves que ostentaba en algunas zonas el retablo, el sagrario, las lámparas y otros enseres de plata, daban una apariencia de gran riqueza, como un gruta dorada, al presbiterio según las crónicas[16].

Sin embargo la elaboración de la reja del presbiterio, entra de lleno en una nueva fase de embellecimiento del Santuario que incluyó, en perfecta simbiosis con la reja, la llamada Crujía (cerramiento y adorno con elementos y antepechos de plata del espacio de unión entre el presbiterio y el nuevo coro) y la reja del coro (en madera con sobrepuestos de plata, aún conservada en la sacristía). La figura de Joseph Lizardi y Valle será fundamental desde 1706 (y hasta 1758, fecha de su fallecimiento) cuando es nombrado mayordomo del Santuario y como tal gestiona la búsqueda de financiación para unas obras suntuarias de gran envergadura. Nuestro documento forma parte de esa inmensa labor recolectora que como responsable de las compra-ventas de propiedades y servicios de la colegiata llevó a efecto hasta su muerte[17].

---

14 Véanse VVAA., *Guadalupe, arte y liturgia…* ob. cit., Vol. 1, pp. 21, 93 y ss. y 202; G. WATSON MARRÓN, ob. cit., pp. 222-223, 718-719 y 758-759.

15 AHAM. D. n., F. e., caja 178, exp. 004, f. 2r y v.

16 Véanse N. SIGAUT, ob. cit., pp. 21-25; G. WATSON MARRÓN, ob. cit., pp. 438-439; G. RAMOS DE CASTRO, ob. cit., pp. 512-523 y M. ROMERO DE TERREROS, *Las artes industriales en la Nueva España.* México, 1928, pp. 29-30.

17 Sobre esta cuestión: G WATSON MARRÓN, ob. cit., pp. 222-223, 438 y ss., 718 y ss. y 758-759; C. MANRIQUE e I. MARTÍNEZ, "Prosopografía del primer cabildo de Guadalupe", en VVAA., *Guadalupe, arte y liturgia…* ob. cit., pp. 291-292.

La reja del presbiterio fue la primera gran obra suntuaria de dicha fase. Se contrató en 1730 con el maestro orfebre Teodoro Ortiz, vecino de México de origen castellano, quien todavía está al frente de la obra en 1736, cuando Lizardi pide la licencia para la venta de plata vieja que hemos analizado. En ese contrato se especifica que será de plata lisa y quintada. Nuestro documento queda así dentro de la gestión, bien documentada, de búsqueda de recursos para financiar la citada reja. Obtención de limosnas, disposiciones testamentarias y venta o reutilización de objetos y plata vieja, permitieron avanzar en la fábrica. En 1737, un año después del documento analizado, Ortíz entrega ya terminados dos tercios de la reja y en 1738 Ortiz traspasa la obra a otro maestro platero, Eugenio Batán, español y vecino de México, para que realice el último tercio de la misma, ejecución que se prolongará unos años[18]. Sobre la conclusión de la reja, los datos publicados resultan algo confusos, pues se vincula esa conclusión con el inicio de las obras de la Crujía de plata, en 1751, y de la reja de madera y sobrepuestos de plata del coro, en 1754[19]. Por una parte, algunos documentos parecen dar por concluida la obra en 1754, cuando se pesa la reja y se decide incluso hacer algunos cambios para unirla a la Crujía, en obras entonces[20]. Por otra parte, en 1758, el platero Adrián Jiménez del Almendral sustituirá a Eugenio Batán en las obras suntuarias de Guadalupe, con el fin de concluir la Crujía y las labores de sobrepuestos de la reja del coro. Parece por estas informaciones, aunque no está claro, que la reja del presbiterio pudo ser acabada en estas fechas[21].

Sobre su diseño y aspecto poco se puede decir. La mayor parte de todos los tesoros de plata del Santuario desaparecieron con las grandes reformas arquitectónicas y los desórdenes políticos de los siglos XIX y XX[22]. Los únicos datos de este tipo que tenemos sobre la reja son indirectos y escasos y apenas permiten un bosquejo sobre su estética. En los documentos de mediados del s. XVIII se habla de componentes como balaustres, estípites, bolas, cornisas, basas y remates[23]. Tampoco sabemos si el trabajo finalmente fue de plata lisa o labrada. De uno de sus autores, Eugenio Batán, se conservan los adornos sobrepuestos de plata de la rica reja de madera del coro, hoy colocada en la Sacristía, encuadrados en la estética barroca. Pero el diseño de la reja en madera, basado en pilastras, balaustres y campos geométricos y movidos, pertenece a otro autor, el ensamblador Francisco Antonio de Anaya, por lo que sus directrices formales debieron ser distintas a las de nuestra reja, más allá de modelos compositivos de uso común en la época[24].

18 G. WATSON MARRÓN, ob. cit., pp. 441-443; G. RAMOS DE CASTRO, ob. cit., pp. 528-530.

19 G. WATSON MARRÓN, ob. cit., pp. 443 y 729

20 G. RAMOS DE CASTRO, ob. cit., pp. 528-530. En este trabajo no parece distinguirse muy bien la documentación referida a la reja del presbiterio y la del coro, elaborada más tarde.

21 L. HERNÁNDEZ, "Los artífices de la sillería", en VVAA., *Guadalupe, arte y liturgia…* ob. cit., p. 278.

22 Véase G. RAMOS DE CASTRO, ob. cit., pp. 534-535.

23 Ibídem, pp. 529-530.

24 Sobre este ensamblador, véase L. HERNÁNDEZ, ob. cit., pp. 270-281.

Apéndice documental

Documento 1

1736.
Título y Memoria de plata vieja que ha de ser utilizada en la Reja de plata (del Presbiterio) del Santuario de la Virgen de Guadalupe, elaborada por el mayordomo D. Joseph de Lizardi y Valle.
AHAM. Documentos novohispanos, fondo episcopal, caja 178, exp. 004, Título y f. 1r y v.

(Título)
Año de 1736
Autos sobre la applicacion de las piezas de plata, que dentro se expressan para la Reja, que se está haciendo para el Santuario dela Santissima Virgen de Guadalupe
Nô 6

(Fol. 1 recto)

Memoria, y razón de las presentallas, y plata vieja, que sea de convertir, y gastar enla fabrica dela Reja de plata.
-Por 108// Presentallas, en que se incluien dos pequeñitas de oro,
que pesan las 106// de plata 33 m.cos. 0 o(nza)s 6/8 (*6 ochavas*) que
a 7 p(eso)s montan 240 p……………………………………..// V 240 p
-Ytt(em). Del quinto de algunas piezesitas 1 p. 4
½………………………………………………………………// V 0.01 p.4. 1/2
-Ytt. Las dos piezesitas de oro, pesan 4 castellanos,
5 T(omine)s. que valen 10.p 4 ………………………………..// V 010 p. 4.

V 252 p.0 ½

Plata vieja inservible, que está Inventariada por el Lic.do d.n Phelipe Neri de Apellanis y Torres, y comienza dho. Inventario en 12 de Noviembre de 1721.
--Primeramente â f.18 de dho Inventario del
Libro dos Mecheros,
que pessan 46 m(arcos). 7 os. 4/8………….........................// V 046.m 7 os. 4/8
--Ytt. una Cadena de filigrana, que consta en el
segundo Inventario, ô Memoria firmada del
B.r. d.n Ignacio de (D?)ipinosa, que comienza en
23 de Agosto de 1731. con 3 m. 1 os……….................................// V 003 m 1 os. 0.
--Ytt. â f.14 del citado Libro de Inventarios,
una Cama, y un Angel, que con tres Chrismeras,

pesan seis m.cos. Se advierte, que quedan existentes
las tres chrismeras, que pesan tres m.cos y solo
se consumen la Cama, y Angel,
que pesan otros tres m.co……………………..// V 003 m 0 os. 0.
--Ytt. en dha f.14 una Cajita de plata blanca,
y en ella dos Chrismeras, y una tacita, conque
se hechaba el agua en la Pila Baptismal, que pesa
1 m. 0 os. 4/8………………………………..// V 001 m 0 os. 4/8.
--Ytt. â f.13 Un Platito, Vinageras, y Campanilla
con un Caliz, y Patena sobre dorado; que pessa
diez y seis marcos y cinco ochavas. Se advierte,
que el Caliz, y Patena existen en el Santuario,
y pessan seis marcos y siete ochavas, y solo se
consume dicho Plato, Vinageras, y Campanilla,
que pessan 9 marcos, y seis ochavas…….......// V 009 m 0 os. 6/8

V 063 m 1 o 6/8 V 252 p.0 ½

(Fol 1 vuelto)

V 063 m 1 o 6/8 V 252 p.0.1/2

--Ytt. un pedazo de guarnición, que
fue de Naveta de Concha, y se hallo fuera
de Inventario con el pesso de 4 o(nza)s……..// V 000 m 4 os 0
--Ytt. â f.14 de dho libro de Inventario,
un Tiborcito dorado con sus vichas, que
pesa 5 os 7/8………………………………..// V 000 m 5 os 7/8
--Ytt. â f.61 un platillo blanco liso,
dos Vinageras, y Campanilla de plata sin quintar,
que todo pessa 3 m. 4 os…………………… // V 003 m 4 os
--Ytt. â f.14 dos Pebeteritos triangulados,
que pesaron 2 m. 0 os 2/8.............................. // V 002 m 0 os 2/8
--Según parece, pessan las piezas de
plata vieja sesenta V 069 m 7 os 7/8
y nueve marcos siete onzas y siete ochavas,
que a siete p(eso)s y 2 r(eal)es montan
quinientos siete ps y tres reales………………………………………… V 507 p. 3

V 759 p.3. ½

--Assí mismo, sea de commutar una marqueta
de Cera de Castilla, que llaman de levante,
que pessa siete arrobas, y dos libras bruto, de que
bajadas tres libras de tara, por tener la arpillera doble,
quedan netas seis a(rroba)s y veinte y quatro libras,
que a veinte y dos p(eso)s montan
ciento cinquenta y tres p(eso)s y un real....................................... .V 153 p. 1.

Firma: Joseph de Lizardi y Valle

Documento 2

S. f.
Petición del mayordomo del santuario de la Virgen de Guadalupe, D. Joseph de Lizardi y Valle, al Arzobispado de México, de licencia para el empleo de la plata vieja reseñada en la memoria previa en la fábrica de la citada reja de plata (del presbiterio).
1736, noviembre 28.
En el margen izquierdo de los dos folios que forman el mismo documento, *respuesta positiva del Arzobispado de México a la petición, firmada por el Provisor y Vicario General del Arzobispado D. Francisco Rodríguez Navarilo.*
AHAM. Documentos novohispanos, fondo episcopal, caja 178, exp. 004, f. 2r y v.

(Fol. 2 recto)

Ill(ustrisi)mo y Exc(elentisi)mo S(eño)r

El Br. Don Joseph de Lizardi y Valle, Presbitero de este Arzobispado, / Maiordomo Administrador delos
Propios, Rentas, y limosnas del Santuario dela Mila/grosa Imagen de Santa María de Guadalupe, extramuros de esta Ciudad. = / Digo, que para continuar la fabrica dela Reja de plata, que se esta haciendo para / dho santuario, son necesarias mas cantidades de pesos, que las que los devotos han / consignado; y respecto a hallarse en dho santuario las Presentallas, y piezas de / plata vieja, quebrada, inservible, que se contienen en la Memoria, que con la de/bida solemnidad, y juramento necesario presento, las que recibe Don Theodo/ro Ortiz a siete pesos, y dos reales el marco; se hade servir la grandeza de V. / S. I. de concederme licencia, para que el importe de dhas piezas, se gaste en la / referida Reja de plata.
Asi mismo don Fernando Ruiz Duran Viandante, me entregó una / marqueta de cera de levante con seis arrobas, y veinte y quatro libras netas, la / que recibe el M(aest)ro de Cerero, d(o)n Manuel de la Vega a veinte y dos p(eso)s por arro/ ba;

y en atención, a que no solo no (h)ay necesidad de ella en el Santuario, sino / que anualmente sobra alguna dela que ofrecen los Bienhechores, se ha de servir /

(Fol. 2 vuelto)

V. S. I.de concederme licencia para convertir su importe en dha Reja, / y que se me de testimonio, para la quenta, que diere de estos efectos. / A V.S.I. pido, y suplico, que aviendo por presentada dha Memoria, se sirva de man/dar como llevo pedido, juro en forma y en lo necesario/

Firma: Joseph de Lizardi y Valle

Ante mi Antonio Perez Purchan, Notario (….)?. Firma.

(en el margen izquierdo del folio 2r)

Mes de Nov(iemb)re 28. de 1736 /
Visto este escrito con la memoria que se presen/ta, en atención a lo que se expresa, concedemos / Licencia para que las Presentallas y piezas que / en dha memoria se contienen, se entreguen / al Maestro de Platero que refiere a razón de siete / pesos y dos reales cada marco de los que pessaren. / Y asimismo se venda / a D(o)n Manuel dela Vega / la Marqueta de Cera / al precio que se / enuncia, y el / importe de uno, y otro / se convierta en la / fabrica que se esta / haciendo dela / Reja de plata / como propone / el mayordomo / a quien para que / conste y le sirva / de resguardo se le / dara testimonio / a la letra de su / pedimento y dha / Memoria, auto / jurado en forma / y manera que / haga fee. Assi lo / proveió y man /dó llegar Dr. / Dn. Francisco Rodríguez Na/varilo Maestres/cuela Dignidad / deesta Santa

(en el margen izquierdo del folio 2v)

Metropoli/tana Igles/sia, / Pro/vissor y Vicario / General deeste / Arzobispado / y lo firmó

Firmas: Manuel de la Vega

Francisco Rodríguez Navarilo.

La ricchezza imitata: la joyería burguesa napolitana durante la mitad del siglo XVIII

JAVIER VERDEJO VAQUERO
Seconda Università degli Studi di Napoli

La joya alcanzó durante el siglo XVIII una entidad propia pues hasta entonces la tradición llevaba a la fijación del objeto precioso al vestido, considerándolo parte del mismo. La joya, que ahora aparece formalmente autónoma, sufrirá a partir de la mitad de siglo una incesante mutación a raíz del continuo cambio del gusto en la moda. Será considerada objeto independiente e intercambiable y su forma se reducirá sensiblemente en relación a esta nueva concepción[1]. La independencia de la joya con respecto al vestido y, por lo tanto, a la clase social, revolucionará el gusto burgués por el adorno personal. Sin embargo y a pesar de la autonomía que la joya alcanza progresivamente a lo largo del siglo XVIII, sus formas y características se verán siempre sujetas al vaivén de la moda y a la evolución del vestido. Este hecho obliga necesariamente a realizar un análisis del vínculo desarrollado entre burguesía y moda para comprender la realidad del adorno personal en la Nápoles de mitad del siglo XVIII.

La moda se configura esencialmente como un fenómeno de tipo comunicativo. A través de la moda, el individuo es capaz de asociarse con un grupo social concreto, así como de definir, transmitir y mantener una identidad social propia y bien estructurada[2]. La necesidad de vestirse y adornarse se basa en causas específicas ligadas a factores de naturaleza cultural[3]. El desarrollo de la moda y la difusión del adorno personal en la Europa del siglo XVIII, en relación a aquellos grupos humanos alejados de los esta-

1 N. D'ARBITRIO, *L'età d'oro; i maestri dell'arte orafa del regno di Napoli. Il Borgo orefice*. Nápoles, 2007, p. 35.

2 V. CODELUPPI, *Che cosa è la moda*. Roma, 2003, p. 7.

3 Ibídem, p. 8.

mentos superiores de la pirámide social, se basa, siguiendo los estudios de Lipovetsky[4], en dos conceptos particularmente cruciales:

- la posibilidad del individuo de liberarse de los vínculos sociales tradicionales para sentirse pleno en la experimentación de la elección autónoma
- la idealización de lo nuevo, del futuro y el mito del progreso social.

Ya durante el Seicento y especialmente durante el Settecento, a pesar de no poseer la noción de una identidad propia, la burguesía se constituye como una realidad significativa en relación a la planificación social de la época. Los enriquecidos burgueses no se conforman con la posesión de una riqueza económica tangible, aspiran al reconocimiento social reflejado también en el vestido y el adorno personal[5].

A lo largo de la historia, la posesión de determinados objetos preciosos se configura como reflejo de estatus social, prosperidad económica y prestigio personal. No ha de sorprender el deseo de las familias napolitanas que, a la sombra del influjo de la Corte, arriesgaban sus fortunas y salud financiera en el incremento de su dignidad a través del acopio de este tipo de patrimonio[6].

El gusto popular napolitano durante el siglo XVIII en materia de joyería se caracterizaba por el esplendor del oro y el color de la piedra. Objetos realizados en oro se difunden ampliamente en la Nápoles del Settecento, sustituyendo en gran medida la artesanía en plata que caracterizó la época de Giovanna I D'Angiò[7].

El grueso social napolitano luchaba por mantener un estilo de vida difícil y precario. Las fiestas populares profanas y las celebraciones religiosas se convertían en el centro de la vida social y en un modo de evasión de la trabajosa vida cotidiana. Durante estas fiestas, las jóvenes napolitanas vestían sus mejores galas, a menudo el traje regional, y se adornaban con sus mejores joyas, mejorando no sólo su aspecto estético, si no reafirmando de forma contundente el estatus social y económico de una familia, garantía asegurada de una cuantiosa dote[8] que despertaba, sin lugar a dudas, el interés entre los jóvenes caballeros.

La joven que contraía matrimonio contaba siempre con una dote que, independientemente de su valor, era descrita en los contratos de matrimonio, configurándose como un precioso testimonio de la joyería en boga en el momento de su redacción. Por regla general, la dote la conformaban vestidos, objetos de primera necesidad, muebles y joyas, entre las que destacan en mayor número los *foccagli*, pendientes en oro y perlas y guarnecidos, en ocasiones, con rubíes y esmeraldas.

4 G. LIPOVETSKY, *L'imperio dell'effimero*. Milano, 1989, p. 19.

5 V. CODELUPPI, ob. cit., p. 17.

6 A. CATELLO, "Il gioiello napoletano del Settecento", en F. STRAZZULO (a cura di), *Settecento napoletano; documenti*. Nápoles, 1982, p. 24.

7 Ibídem, p. 13.

8 Ibídem, p. 30.

· *Nota delle robbe, consistanino in denari, oro,vestiti e biancherie, e che sono in dote alla sig.na Nicoletta d'Apice*[9].

Un albarano di docati quaranta della SS.ma Annunciata.
Un maritaggio di docati ventriquattro della Capella de Pipernieri.
Denari contanti docati venti otto.
Una fede d'oro con rubbini.
Una verghetta d'oro con smiraldi.
Un paro di fioccagli d'oro a tre perle
(Omissis).

· *Nota delli mobili dati fra le doti della sig.na Caterina Castaldo*[10].

(Omissis).
Una filza et uno Rosario di granatelle piccola...
Una carossa... con due medaglie di filograno.
Una crocetta d'argento.
Un reliquiario piccolo fi filograno d'argento.
Un paro di fioccaglioli senza perle.
Un altro paro di pendenti con perle sette ciaschenduno e ve ne sono mancanti due.
Cinque anelle d'oro consistentino in una verghette di smeraldi con pietre numero venti fuori una mancante.
Un'altra verghetta di rubini numero 23 fiori d'un'altra mancante con una pietra torchina in mezzo.
Un anello intitolato... con robini numero venti e la pietra di mezzo di smeraldi.
Un'altra verghetta a cuore di pietre torchine numero 25.
Ed un'altra verghetta di pietre torchine numero 7 e robini numero 14.
(Omissis).

· *Nota delle robbe che s'assegnano in dote a Carmina Ferro*[11].

Un paro di fioccagli d'oro con perle a nochetta.
Una croceta d'oro con pietre false.
Un Rosario di granatella con segnacoli d'oro.
Un tonno di segnacoli e granatelle fine.
Una fede e duna verghetta piccola d'oro cioè la fede con pietre false e la verghetta con pietre fine.
Una spadella ed un paro di fibie d'argento.
(Omissis).

9 Documento recogido por A. CATELLO, ob. cit., p. 34, donde aparece bajo el título: A.S.N., *Notai*, fascio 117/20, a. 1725.

10 Ibídem.

11 Documento recogido por A. CATELLO, ob. cit., p. 35, donde aparece bajo el título: A.S.N., *Notai*, fascio 117/20, a. 1726.

Socialmente menos reconocida que la aristocracia, la burguesía napolitana, aunque en la época aun no tuviera una fuerte conciencia de de sí misma, se distinguía ya de manera notable del resto de estamentos sociales. Nos enfrentamos a un grupo humano heterogéneo que había consolidado su estatus social durante los años precedentes a la instauración borbónica. Separados a su vez en dos grandes grupos sociales, por un lado aparece aquel grupo urbano que busca un reconocimiento social a través de la adquisición de títulos nobiliarios, mientras que por el otro se esboza un grupo rural que basaba su bienestar en la acumulación de tierras, un bien estable y seguro. Así, será de especial interés para nuestro estudio aquel grupo social que, a través de títulos y manifestaciones de aparente riqueza, demostrarán un especial gusto por la adquisición de piezas de joyería.

> "ed è chiaro come questo nuovo gruppo sociale avesse un comportamento simile a quello dei -parvenus- di tutti i tempi, operando sulle precise scelte di gusto. Su questo ceto, sulle abitudini di vita conosciamo ancora molto poco, ma è certo che le sue spese furono ben più contenute di quelle dei nobili anche, naturalmente, nel campo della richiesta di oggetti preziosi, di minor valore e meno raffinati di quelli aristocratici -perciò soggetti ancora a più svariate dispersioni e trasformazioni- ma senza dubbio più vistosi"[12].

Los inventarios relacionados con las dotes de las jóvenes burguesas, ya anteriormente mencionados, se constituyen como fuente primaria para el estudio de este tipo de piezas. Las joyas adquiridas y realizadas por encargo por parte de la burguesía napolitana de mitad del siglo XVIII respondían, sin lugar a dudas, al estilo en boga en aquel momento en la Corte. Sin bien es cierto, la posibilidad adquisitiva de este grupo social repercutirá, como bien apunta Angela Catello, en la calidad y riqueza de este tipo de manufacturas. Este tipo de piezas, de menor valor económico que aquellas aristocráticas, ligarán su destino a la fortuna de sus propietarios que, a su vez, caprichosos y deslumbrados por las luces de la Corte, someterán continuamente estas piezas a nuevas reconstrucciones que responderán al cambio de gusto en la moda y el vestido.

> "Abbiamo già accennato come questi gioielli di sicurio più facilmente -portabili- rispetto a quelli delle dame, abbiano subito nel corso degli anni, una serie di modificazioni dettate dal cambiamento di gusto nel costume, dall'esigenzia di ammodernare le forme o dall'usura, per cui non ci sono pervenuti esemplari di questo tipo ascrivibili con sicurezza al Settecento"[13].

Sin embargo, y a pesar de la gran difusión que como demuestran los documentos conservados alcanzaron este tipo de piezas entre las familias burguesas, el número

---

12 A. CATELLO, ob. cit., p. 30.
13 Ibídem.

de ejemplares conservados es escaso. Para una aproximación real a la joyería burguesa napolitana del siglo XVIII será necesario acudir a los testimonios gráficos conservados. Así, la pintura y, en especial, el retrato, se configuran como fieles documentos capaces de mostrar la joyería en boga entre las familias burguesas napolitanas. A pesar de ser muchos los posibles casos de estudio, centraremos nuestra atención en la obra de Traversi que, en relación a su sensibilidad en la representación de la burguesía napolitana del siglo XVIII, aparece así descrita por Angela Catello:

> "Ma ancora una volta i dipinti dell'epoca ci mostrano il tipo di ornamento più alla moda: è di Traversi -un pittore così attento alla resa dei sentimenti e dei modi di vita di quella- nova -borghesia- un quadro con una Madre col bambino (Roma, coll. Priv.), dove la ricatezza delle stofe, la pienezza delle forme, ci parlano di una condizione sociale agiata e prospera, e l'occhino in evidenza sul profilo della madre rivela questi segni nella forma un po' grossa a rossetta, da cui pende un motivo fogliaceo stilizzato al quale sono raccordate tre perle tonde pendenti"[14].

Durante el siglo XVIII la orientación de la pintura italiana muta radicalmente, confiriendo una destacada importancia al retrato. Gracias a una amplia clientela, el retrato reflejará la sociedad contemporánea a través de una sentible percepción filtrada por un ojo atento a la realidad y al detalle. Se experimenta así una "historiación" del personaje retratado pues ahora se presta una destacada atención al contexto que lo rodea.

> "Il ritratto s'indirizzò allora per una nuova strada intrapresa per il sorgere della coscienza che esisteva un'altra realtà a fianco della clase dominante. (…) ci si orientarà verso una nuova indagine della società contemporánea studiando non più soltanto ricchi e potente, ma certe presenze"[15].

Al contrario de lo que ocurre por ejemplo en Francia, la pintura italiana del Settecento se diferenciará enormemente según las dispares regiones y escuelas. La escuela napolitana del siglo XVIII contará con una serie de características específicas que la dotarán de una singular originalidad. Esta "radicalización" regional invita a un estudio pormenorizado del lenguaje local. Estos maestros locales del siglo XVIII trasmitirán en sus obras una realidad histórica y social ajena al gusto "internacional" que se manifiesta, por ejemplo, en Venecia y otras ciudades italianas donde la influencia del "gusto europeo" impide establecer dónde y cuándo ha sido realizada la obra. Este hecho, precisamente, complica la elaboración de una historia del retrato italiano settecentesco.

---

14 Ibídem.

15 M. PISSANI, *Ritratti napoletani dal Cinquecento all'Ottocento*. Nápoles, 1996, p. 32.

> "Tra gli artista più moderni e geniali, i più europei nel secolo dei lumi, vi fu certamente Gaspare Traversi per il quale il modo più "storico" per intendere la sua produzione artística é che sia il suo crescente distacco dalle tendenze più sempre idealeggianti (…), sia la congiuta, cosciente riappropiazione della "verità naturale" (…) vanno sempre apprezzati all'unisono con le tendenze non meno antiaccademiche, antiintelletualistiche e positive, della cultura illuminisitca napoletana (…)"[16].

La obra de Traversi nos permite analizar, gracias a su sensibilidad en la representación fidedigna del ambiente de la época, la sociedad napolitana de mitad del siglo XVIII. Los personajes representados por este autor visten ropajes que no les pertenecen y aparecen en actitudes que, socialmente, no les corresponde, pues pertenecen a una realidad social inferior. Traversi retrata una sociedad que aparentemente disfruta de unas condiciones sociales superiores a las poseídas pero a las que aspira[17].

"Traversi rappresenta tutto questo, ecoglie la nuova gente negli atti della sua vita quotidiana. La coglie, diremo meglio con terminología settecentesca, nella sua moralità e nelle sue pasioni"[18]. Los burgueses representados por Traversi aspiran no exclusivamente a ennoblecerse, sino parecen perseguir una realidad de bienestar social. La necesidad burguesa por el reconocimiento social, reflejo de una fortuna y riqueza real, aparece representada con detalle por Traversi en sus obras, que se establecen como testimonio de la joyería difundida entre esta clase social.

A partir del análisis de las fuentes ya descritas; es decir, los inventarios de bienes, las notas de dote y los retratos de la escuela napolitana settecentesca, podemos individualizar algunas de las piezas de joyería más difundidas entre la sociedad burguesa en la Nápoles del siglo XVIII.

Especial atención recibieron durante este periodo los pendientes. El modelo más difundido entre las damas burguesas napolitanas de la época es el conocido como *fioccagli*. Este tipo de pieza se alza como un imprescindible en el joyero femenino de la época, como atestiguan los documentos anteriormente expuestos: *un paro di fioccagli d'oro a tre perle*[19], *un paro di fioccaglioli senza perle*[20], *un paro di fioccagli d'oro con perle a nochetta*[21]. De grandes dimensiones, siguiendo el gusto de la moda burguesa de la época, se estructura de modo que de un elemento central penden tres perlas aperilladas o tres piedras de forma almendrada. Ejemplo de este tipo de pendiente es el que luce la joven retratada por Traversi en su obra *La Seducción* del año 1755.

---

16 Ibídem, p. 34.

17 Ibídem.

18 Ibídem.

19 Documento recogido por A. CATELLO, ob. cit., p. 34, donde aparece bajo el título: A.S.N., *Notai*, fascio 117/20, a. 1725.

20 Ibídem.

21 Documento recogido por A. CATELLO, ob. cit., p. 35, donde aparece bajo el título: A.S.N., *Notai*, fascio 117/20, a. 1726.

"Gli orechini furono un elemento del quale le donne non fecero mai a meno, dai vistosi fioccagli delle popolane alle girandoles di marca francese, dove da un motivo centrale a nastro pendevano tre pietre preziose o perle, fino ai pendeloques, più comuni, con una grossa pietra e un fiocco spesso in argento, tempestato di brillianti"[22].

Una vez más se observa cómo el grueso popular que conforma la burguesía napolitana del siglo XVIII continúa reproduciendo los esquemas estéticos y las modas generadas por la Corte. Así, los *fioccagli* se establecen como la alternativa popular a ricos *girandoles* que, de origen francés, invadieron la corte borbónica. Este tipo de pieza surge hacia 1660. Consistía en tres elementos trabajados de manera unitaria. Un broquelillo, un estilizado lazo y tres o cinco colgantes suspendidos de él. Los diferentes estudios realizados parecen sugerir que en aquellas piezas de mayor valor "los tres elementos eran desmontables, permitiendo la combinación de motivos o un uso más sencillo"[23]. La profesora Maschetti[24] asegura que la popularidad del *girandole* durante el siglo XVIII se debió al cambio en la moda del traje y el peinado. Las damas adornaban sus cabezas con elaborados recogidos que dejaban a la vista el rostro y lo acompañaban por un abierto escote que aumentaba la visión del cuello y las orejas. Este hecho, unido al adelanto en la talla de las piedras y la iluminación de las velas, convirtieron al *girandole* en una pieza de gran popularidad entre las damas europeas. Hermoso ejemplo de *girandole* porta María Luisa de Parma en el retrato realizado por Anton Raphael Mengs en el año 1765 y conservado en el Museo del Prado en Madrid. Similar pieza luce María Carolina de Austria en el retrato realizado por Martin Van Meytens que, datado entre 1760-1770, se conserva en el Palacio Hofburg en Viena. Si atendemos a las fechas de realización entre los retratos reales y la obra de Traversi, observamos cómo este tipo de piezas aparecen de forma simultánea tanto entre la burguesía como en la Corte.

Otro tipo de pendientes de diseño menos complejo es el *pendeloque*[25]. Este tipo de pendiente aparece configurado por un elemento que permitía la sujeción al lóbulo mediante un arete o un broquelillo y una pieza almendrada que colgaba del primero, pudiendo ser desde una perla aperillada, una piedra, o una pieza guarnecida de piedras preciosas o lisa. En ocasiones, y siguiendo el gusto de la época, el conjunto añadía entre las dos piezas descritas anteriormente un pieza en forma de lazo. Al igual que ocurriera con el *girandole*, el *pendeloque* aparece representado tanto en la obra de Traversi, como se observa en *La Fortuna* realizada en año 1760 y conservada en el Museo Palace of Legion of Honor en San Francisco, o en obras realizadas en el seno de la Corte. Así observamos cómo María Carolina de Austria

22 A. CATELLO, ob. cit., p. 14.

23 A. ARANDA HUETE, *La joyería en la Corte durante el reinado de Felipe V e Isabel de Farnesio*. Madrid, 1999, p. 388.

24 D. MASCETTI y A. TRIOSSI, *Earrings. From antiquity to the present*. Londres, 1990, p. 43.

25 A. ARANDA HUETE, ob. cit., p. 387.

porta un rico *pendeloque* el retrato de autor anónimo fechado entre 1775 y finales de siglo y conservado en el Museo de San Martino de Nápoles.

Aunque son numerosas y diversas las piezas de joyería recogidas por los inventarios y documentos de dote del grueso popular burgués en la Nápoles del siglo XVIII, destacan especialmente de entre todas ellas los pendientes ya anteriormente estudiados. Será necesario, a pesar de la relativa escasez de documentación gráfica, detenerse en otros elementos que suponemos de igual importancia y difusión.

Aparece igualmente representado en la obra de Traversi, aunque en menor número que los pendientes, el collar. De gusto sobrio, destacan aquellos collares realizados a partir de hilo de perlas y ajustados al cuello. "Al collo, i gioielli erano di gusto molto sobrio, probabilmente perché il corpetto dell'abito scollato ed attillato era gia ornato, nelle grandi toilettes da sera, di pietre preziose e perle fino alla vita"[26]. Los collares fueron, en líneas generales, poco usados a comienzos de siglo, volviendo a resurgir a mediados del mismo con la incorporación del lazo a sus diseños. Los más sencillos eran de perlas, cortos y rodeaba el cuello a modo de gargantilla. En ocasiones presentaban una perla aperillada en el centro o con una cruz suspendida[27]. Siguiendo la obra de Traversi encontramos el ejemplo de un collar de aquellos descritos con anterioridad en la obra *Concierto*, realizada en el año 1753 y conservada en el Museo de Capodimonte en Nápoles. Esta tipología de collar de perlas ajustado al cuello alcanzó por igual a la Corte. Isabel de Farnesio luce un collar de esta tipología en un retrato realizado por Miguel Jacinto Meléndez en el año 1716 y conservado en el Palacio de Viana en Córdoba.

Una amplia difusión alcanzaron los anillos que, si bien es cierto son escasos los documentos gráficos que demuestran el uso de los mismos, aparecen descritos abundantemente en los inventarios de bienes y notas de dote de la época: *una fede d'oro con rubbini*[28], *cinque anelle d'oro consistentino in una verghette di smeraldi con pietre numero venti fuori una mancante*[29], *un anello intitolato... con robini numero venti e la pietra di mezzo di smeraldi*[30], *una fede e duna verghetta piccola d'oro cioè la fede con pietre false e la verghetta con pietre fine*[31]. Fueron de todos ellos los *fedi*, es decir, las alianzas, aquellos que alcanzaron una especial difusión, apareciendo siempre realizados en oro y en ocasiones guarnecidos con piedras preciosas que rara vez alcanzaban un gran valor.

Las *crocette* casi nunca faltaban en los inventarios conservados. Se realizaban en oro y, en ocasiones, aparecen decoradas con granates, perlas o turquesas. Este tipo de cruces unidas a la cadena por un anillo superior definido como *lo passeto*, apare-

26 A. CATELLO, ob. cit., p. 14.

27 A. ARANDA HUETE, ob. cit., p. 392.

28 Documento recogido por A. CATELLO, ob. cit., p. 34, donde aparece bajo el título: A.S.N., *Notai*, fascio 117/20, a. 1725.

29 Ibídem.

30 Ibídem.

31 Documento recogido por A. CATELLO, *ob.cit,* p. 35, donde aparece bajo el título: A.S.N., *Notai*, fascio 117/20, a. 1726.

cen en su modelo más difundido con tres perlas pendientes; dos de ellas de los brazos de la cruz y la tercera del extremo inferior. Un interesante ejemplar se conserva hoy en el Santuario de Montevergine, en la provincia de Nápoles. La elevada difusión de la cruz entre las damas de la época se debió a la pérdida progresiva del componente religioso de la misma, pasando a configurarse como uno de los adornos preferidos para el escote[32].

Aparecen inventariados junto a las joyas de la época lo rosarios que, por regla general, estaban realizados a partir de pequeñas esferas de oro y guarnecidas con granates que recibía el nombre de *segnacoli,* aunque es posible que con dicho término se hiciese referencia a cualquier grano de oro, no exclusivamente a las cuentas de rosarios.

La ley de la variabilidad constituye la esencia fundamental de la moda[33]. Este hecho afectará por igual al desarrollo de la joyería settecentesca. Georg Simmel apuntaba ya en el año 1895 cómo la causa de esta variabilidad se basaba en la contraposición de dos sentimientos siempre presentes en el ser humano: la búsqueda de la imitación o igualdad y aquella que se basa en la necesidad de diferenciación e individualidad[34]. El individuo, gracias a la apariencia externa, se siente parte de un colectivo que se comporta de un modo similar y con el que comparte los mismos objetivos. Esta realidad se basa en el hecho de la existencia de una pirámide social bien estructurada y definida, donde una clase social superior busca continuamente diferenciarse de aquella inferior. En este juego de diferenciación y búsqueda de identidad, las clases inferiores buscan imitar las elecciones de consumo efectuadas por las clases pudientes. Una vez imitadas dichas elecciones, éstas pierden su carácter innovador, se banalizan y pierden la capacidad de identificación con un estatus social superior[35]. Este hecho explica el éxito de aquellos modelos lucidos por las nobles damas napolitanas entre las damas burguesas durante el siglo XVIII.

En Nápoles durante el Settecento los artistas-joyeros trabajaban sólo en la capital y en otras importantes villas. Las ferias se convertían así en el momento propicio para la adquisición de este tipo de objetos por parte de la creciente burguesía. Sin embargo no siempre estos objetos alcanzaban la calidad de la que hacían gala. “Non sempre però gli argenti e gli altri oggetti preziosi presenti alle fiere erano opere di qualità, anzi spesso apparivano decisamente correnti: l’argento e l’oro erano di lega molto bassa, talora ai limiti del consentito”[36]. Era tal la baja calidad que en ocasiones alcanzaba la pieza que Fernando IV llegó a promulgar una ley que obligaba a todos aquellos artesanos que quisieran vender sus obras en las ferias celebradas a lo largo del año que, para asegurar la calidad de dichas piezas, fueran marcadas con un sello personal. Aquellos no dispuestos a respetar dicha ley podrían ser condenados a dos

32 A. ARANDA HUETE, ob. cit., p. 437.

33 V. CODELUPPI, ob. cit., p. 12.

34 G. SIMMEL, “La moda”, en D. FORMAGGIO y L. PERUCCHI (a cura di), *Georg Simmel. Arte e civiltà*. Milán, 1976, p. 21.

35 V. CODELUPPI, ob. cit., p. 17.

36 A. CATELLO, ob. cit., p. 33.

años de cárcel. En el caso que los metales utilizados no alcanzaran la calidad exigida, el artífice sería condenado a tres años de galera, obligado a restituir económicamente los daños provocados y expulsado de forma permanente del gremio pertinente.

Junto a los joyeros de corte y sus ayudantes, trabajaron en Nápoles durante estos años otros destacados artistas-joyeros como Bernardo Imparato, probablemente familiar del destacado Gioacchino Imparato que, reputado joyero y *ornamentista*, destacó por su colaboración con el *Laboratorio delle Pietre Dure* en la realización de joyas guarnecidas con piedras duras y semipreciosas. Otros joyeros de reputado nombre fueron Baldasarre de Blasio, Francesco Antonio Bergantino, Ignacio Nasti, Genaro Lofrano… De su actividad poco se conoce. Algunos trabajaron en ocasiones para la Corte, mientras que la gran mayoría se dedicó a satisfacer las exigencias de la aristocracia partenopea y de algunos enriquecidos burgueses que solicitaban "per il loro abellimento personale, gioielli meno peregevoli e fini di quelli della noviltà, ma igualmente vistosi e stilisticamente simili"[37]. Los aristas-joyeros napolitanos que trabajaron durante este periodo para satisfacer las necesidades de una cada vez mayor y adinerada burguesía no participaron jamás en la generación de un nuevo gusto estilístico. Estos artesanos trabajaron a partir del heredado gusto napolitano por el rococó a fin de satisfacer a una clientela que, a la sombra de la Corte, aspiraba sólo a *essere* à la page[38].

Junto a la figura del joyero se desarrolló en Nápoles durante el siglo XVIII aquella del *biggiotiere*, que basaba su éxito en el auge de la burguesía partenopea y que activaron un gran mercado basado en productos vistosos y de formas simples. Estos *biggioteri* eran artesanos y comerciantes que se ocupaban de piezas preciosas de una menor riqueza que aquellas creadas por los *gioiellieri*. Vendían "gingilli, ninnoli, minuterie, galanterie e monili di non molto valore realizzati in oro con l'ausilio di pietre dure o semipreziose"[39], testimonio del afianzamiento de los cimientos de la nueva burguesía napolitana que hacía gala de un gusto estético determinado y de una caterva de artesanos dispuestos a satisfacer sus encargos.

En definitiva, la joyería napolitana burguesa analizada y correspondiente a la mitad del siglo XVIII se estructura, a rasgos generales, como una asimilación natural de los modelos generados por la Corte y que imitados por la aristocracia, alcanza aquel estamento social que lucha por el reconocimiento de una identidad propia. Siguiendo las teorías de Simmel y Veblen[40], la difusión vertical del gusto (*trickle down theory*) responde a la necesidad humana de la búsqueda de una individualidad aparente y externa. La burguesía napolitana de mediados del siglo XVIII realizará, en su búsqueda de una identidad propia, la asimilación de las formas estéticas ostentadas por las clases sociales que disfrutan de aquel estilo de vida al que aspiran. Así, se desarrollará una producción joyera que, a pesar de reproducir los modelos de la

37 A. BANCHIERI, *Per una storia del gioiello napoletano.* A cura della Società Napoleta di Storia per la Patria. Terza Serie. Nápoles, 1982, p. 231.

38 Ibídem, p. 233.

39 Ibídem, p. 235.

40 V. CODELUPPI, ob. cit., p. 15.

Corte, contará con unas características propias que necesitan de un estudio particular basado en una visión multidisciplinar que aspire a reconocer el valor históricoartístico de este patrimonio, promoviendo así su investigación y valorización.

Bibliografía

A. ARANDA HUETE, *La joyería en la Corte durante el reinado de Felipe V e Isabel de Farnesio*. Madrid, 1999.

A. ARANDA HUETE, "Las joyas de Fernando VI y Bárbara de Braganza", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2006*. Murcia, 2006.

A. BANCHIERI, *Per una storia del gioiello napoletano.* A cura della Società Napoletana di Storia per la Patria. Terza Serie. Napoli, 1982.

A. CATELLO, "Il gioiello napoletano del settecento", en F. STRAZZULO (a cura di), *Settecento Napoletano; documenti*. Napoli, 1982.

A. CIRILLO MASTROCINQUE, "Per una storia del costume popolare napoletano dal 15. agli inizi del 19 secolo. *Napoli nobilissima* v. 20, fasc. 3-4 (maggio-agosto 1981), pp. 115-128.

A. CIRILLO MASTROCINQUE, "La moda e il costume. Cap. 1", en AA.VV., *Settecento napoletano.* Napoli, 1982, pp. 791-796.

V. CODELUPPI, *Che cosa è la moda*. Roma, 2003.

N. D'ANTONIO y D. CRISTIANO, *Il gioiello fra storia e costume.* Roma, 1997.

N. D'ARBITRIO, *L'età d'oro; i maestri dell'arte orafa del Regno di Napoli. Il Borgo orefice.* Napoli, 2007.

G. FORGIONE, *Gaspare Traversi (1722-1770).* Roma, 2014.

R. LEVI PISETZKY, *Storia del Costume in Italia. Il Settecento*. Milano, 1969.

G. LIPOVETSKY, *L'imperio dell'effimero*. Milano, 1989.

D. MASCETTI y A. TRIOSSI, *Earrings. From antiquity to the present*. Londres, 1990.

C. PHILLIPS, *Gioielli. Breve storia dall'antichità a oggi.* Roma, 2003.

M. PISANO, *Ritratti napoletani dal Cinquecento all'Ottocento*. Napoli, 1996.

G. SIMMEL, "La moda", en D. FORMAGGIO y L. PERUCCHI (a cura di), *Georg Simmel. Arte e civiltà*. Milano, 1976.

ESTE LIBRO, EL DÉCIMOQUINTO DE *ESTUDIOS DE PLATERÍA*,
SE TERMINÓ DE IMPRIMIR EL DÍA 25 DE NOVIEMBRE DEL AÑO 2015,
EN LA VÍSPERA DE LA FIESTA QUE LA UNIVERSIDAD DE MURCIA
DEDICA A SAN ELOY, GLORIOSO PATRÓN DE LOS PLATEROS
Y DE LOS JOYEROS

Como resplandores de oro y plata,
como gema preciosa y escogida,
como arte excelente y sublime;
así deslumbras, San Eloy,
glorioso patrón de los plateros,
también admiración de alumnos y estudiosos
que se afanan en tu orfebrería.



Grupo de Investigación
"Artes Suntuarias"

